

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

La institución artística como estratificación
The artistic institution as stratification

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Adrià Harillo Pla

DIRECTOR

Antonio Rivera García

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

LA INSTITUCIÓN ARTÍSTICA COMO ESTRATIFICACIÓN

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

ADRIÀ HARILLO PLA

DIRECTOR

ANTONIO RIVERA GARCÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía y Sociedad



La institución artística como estratificación
The artistic institution as stratification

Adrià Harillo Pla

Director: Doctor Antonio Rivera García

05/03/2020

¿sabéis lo que dijo Li Po cuando le preguntaron si
preferiría ser
Artista o Rico?
“preferiría ser Rico”, respondió ,“pues los Artistas suelen
estar sentados a la puerta de los
Ricos”.¹

¹Seis primeros versos del poema: ¿se equivocaba Li Po?.
La no correcta alineación del texto, el uso inapropiado de la coma, etc. corresponden al formato estilístico original del autor.
Charles Bukowski, “¿se equivocaba Li Po?”, en *Los placeres del condenado: poemas, 1951-1993* (Madrid: Visor Libros, 2011), 242-244.

Agradecimientos y dedicatoria

Existe un fragmento de nuestra obra cumbre -aquella titulada Don Quijote de la Mancha- en la cual Miguel de Cervantes Saavedra manuscibió, hacia el final de la segunda parte, que *“entre los pecados mayores que los hombres cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagrado de ser agradecido”* -lo que en el refranero popular se expresa con el tradicional *“de bien nacido es ser agradecido”*. Dándole toda la razón al literato, soy consciente de que no podría agradecer suficientemente en el presente espacio los favores, atenciones y ayudas que han convertido este proyecto en una realidad y no en una futurible imaginación, como en su día lo fue. Aunque por lógica textual los siguientes agradecimientos deben realizarse de forma lineal, se ruega se aplique la conmutatividad entre ellos y que no se comprenda, por ende, el orden empleado como una sucesión de escalafones.

Siempre he sido un firme defensor de que, quien da oportunidades, son personas con nombres y apellidos y no tanto las instituciones. Así, debo agradecerle la gestación de esta tesis al Profesor Antonio Rivera García, director de este proyecto. También debo agradecer a Blanca Rodríguez López -la coordinadora del programa de doctorado durante la mayor parte de este escrito- su siempre atenta disponibilidad en lo que a los asuntos burocráticos y administrativos se refiere, ayudando, en ocasiones, más de lo que le era estrictamente requerido por sus funciones. En este sentido, sería también inaceptable olvidarse de la Oficina de Relaciones Internacionales de la Universidad Complutense de Madrid, siempre atentos y pacientes en todas las idas y venidas -que no han sido pocas.

Debo agradecer la existencia de esta tesis doctoral y de todo lo que de ella se ha derivado a la Universidad Autónoma de Barcelona, pero muy en concreto, al Catedrático Gerard Vilar Roca. Cuando personalmente nunca tuve un interés real en los estudios, todo cambió con su asignatura -a la que asistían cuatro gatos- sobre Filosofía del arte: fue allí donde descubrí la Teoría institucional del arte. Aquella pequeña clase impartida al final de un pasillo a mano izquierda fue un antes y un después en mis inquietudes intelectuales.

Una especial atención merece, a su vez, la Doctora María Pilar Vico Belmonte, de quien aprendí casi todo sobre el mercado del arte en mis inicios y cuyos conocimientos fueron un embrión imprescindible para el desarrollo de mi carrera académica en el enfoque en el que se ha venido sucediendo. No podría olvidarme sin caer en el pecado expresado por Miguel de Cervantes, tampoco, de Jèssica Jaques Pi, de Pere Sobrerroca Vidal, Montserrat Toscano, Montserrat Pujals y todos los otros profesores que, en una etapa u otra -desde la educación en ciclo escolar elemental hasta la universidad- han contribuido a hacer posible este proyecto, ya sea con su influencia a nivel educativo o íntimamente personal, estando particularmente en deuda con los que han influido en esta segunda naturaleza.

Para proseguir, referencia moralmente obligatoria merecen todas las universidades que me han invitado y los profesionales que han aceptado trabajar mano a mano conmigo, aportando siempre nuevas ideas, externalización al proyecto y la oportunidad de viajar alrededor siempre con una cosa u otra en mente. Estas organizaciones y personas son la Shanghai Open University (China), la Hitotsubashi University (Japón), el Doctor Massimiliano Di Pace de la Università degli Studi Guglielmo Marconi (Italia), el Doctor Celso Reni Braida de la Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil), el Doctor Yung-Neng Lin de la National Taipei University of Education y Secretario General de la Asociación de Museos de China (Taiwán), Lutong Zhang y el Doctor Titus Levi de la Shanghai Jiao Tong University (China), David Craig de la University of Southern California (Estados Unidos), Adriana Kemp de la Tel Aviv University (Israel), el Doctor Simon Baier de la University of Basel (Suiza), Dalie Brisson y el Doctor David Robichaud de la University of Ottawa (Canadá). Todos ellos me invitaron y me acogieron en sus universidades, y debo agradecerles la comprensión de que, el conocimiento y la ciencia, son un acto compartido alejado de aquella trágica historia de Adán y Eva en la que el exceso de curiosidad derivaba en el infortunio sempiterno. La amabilidad de todos ellos ha comportado, única y exclusivamente, la felicidad de un tercer individuo y la existencia de esta tesis doctoral. Espero, con esperanza, que muchos académicos abandonen sus castillos de ego en los que viven cual irrisorias princesas y príncipes y

aprendan de los devandichos. (Ver Figura 1)



Figura 1: René Magritte, *Le château des Pyrénées*, 1959, Óleo sobre lienzo, 200 x 145 cm, © The Israel Museum, Jerusalem / ADAGP, Paris.

Llegados a este punto, agradezco también los espacios proporcionados para el trabajo y la amabilidad del personal en instituciones como la Biblioteca de Arqueología e Historia del Arte de Roma, la del Taipei Fine Arts Museum, la de la National Gallery de Canadá y la del Tel Aviv Museum of Art.

A su vez, considero importante reconocer el apoyo brindado por aquellas instituciones que han contribuido económicamente a la viabilidad de todo este proceso educativo e investigador, entre ellas: el Ministerio de Cultura y Deporte de España, la Fundación para el Fomento en Asturias de la Investigación Científica Aplicada y la Tecnología —los cuales favorecieron un primer aterrizaje en Shanghái y la estancia en la galería island6—, a la Comisión Europea por los fondos proporcionados, a la Agencia de Gestión de Ayudas Universitarias y de Investigación catalana, al Ministerio de Ciencia y Tecnología de Taiwán y a la secretaria de su Oficina de Representación en París, Nathalie Lauvergnier. También al

Consejo de Becas Chino y a la Oficina de Asuntos Educativos de la Embajada de la República Popular de China en España. La Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado tiene también cabida en este espacio por, precisamente, haber contribuido a mi visita a la Universidad Estatal de Campinas (Brasil), donde impartí docencia gracias a la invitación por parte de la profesora y excuradora de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, la Dra. Taisa Helena Pascale Palhares. Para concluir esta tipología de agradecimiento, debo mencionar también al Banco BBVA por su mentoraje, a la Fundación Princesa de Gerona, a la propia Universidad Complutense de Madrid y al Grupo Banco Santander. Este último financió los gastos de alguna comunicación realizada por mí, como la llevada a cabo en la University of Surrey (Reino Unido) gracias a uno de sus premios internacionales destinados a los doctorandos con mayor aportación a la ruptura de los paradigmas establecidos. También colaboró económicamente a una visita a la Universidade de São Paulo —dentro del marco de la Unión Iberoamericana de Universidades—, la potente institución de la capital económica latinoamericana. La Red de Utrecht también contribuyó durante esta etapa doctoral, en este caso mediante la concesión y dotación de uno de sus altamente competitivos premios a nivel europeo para jóvenes investigadores.

No puedo olvidarme de los medios de comunicación que, de un modo u otro, me han dado voz. Entre ellos cabe mencionar el *Diário Catarinense* (Brasil), *El Periódico de Cataluña*, *El Pou de la Gallina*, *Nació Digital* y el periódico *Regió7* (España) o el noticiero *Crónicas Newspaper* (Estados Unidos). Tampoco a todos aquellos que han publicado artículos, capítulos de libros o conferencias fruto de mis diferentes investigaciones o aquellos que, más atrevidos, incluso han aceptado que formase parte de su comité editorial y de revisores.

Otros muchos profesores externos han colaborado, de forma más o menos directa, a hacer de este proyecto y de mi trayectoria académica en general una realidad. Entre ellos destacan significativamente Liudmila Baeva, de la Astrakhan State University (Rusia) o Anna Busquets Alemany (de la Universidad Abierta de Cataluña). Otros que han contribuido ofreciendo orientación bibliográfica o metodológica han sido Elena Añaños Carrasco (UAB),

José Luis Molina González (UAB) o Ismael Quintanilla, de la Universidad de Valencia.

Para concluir, no puedo dejar de mencionar a aquellos que han jugado un rol clave en la condición precedente a la de ser un investigador: ser persona. En este sentido y dirección, debo agradecer a Sheila, Gemma, Neus, Toni, Joan, a Jordi y Anna, a Aida, Marc y a otro amigo cercano -el cual comparte iniciales con el precedente- por aceptar mis divagaciones, necesidades y mi forma de ser sin condiciones, siempre apoyando en todo lo necesario y aportando conversaciones serias pero, frecuentemente, también las risas y momentos de distensión imprescindibles; a Laura, Teresa, Emre, Iga, Camila, Josh y Marie, Luca, Nacho, Alex, Huyi, Johannes, Anna, Santiago, Dora y Emiliano se les reconoce por sus momentos de compañía en el extranjero. También y muy especialmente a José Luis Calderón Choy, tanto por su amistad como por su ayuda a la hora de transcribir el texto y las informaciones estadísticas al terreno informático con \LaTeX . En este momento es obligatorio también pensar en los artistas con los que he mantenido conversaciones y en Graciela Trajtenberg, Wen-Ling y Ángeles, a quienes agradezco su atención y desayunos y almuerzos sin cargo en mis visitas a Tel Aviv, Taipéi o Madrid. Es precisamente en esta condición precedente a la de ser un investigador donde ha jugado un papel imprescindible mi familia. De entre mi familia debo destacar, en primer lugar, a mi madre Sara por ser la mejor madre habida y por haber y por su paciencia y comprensión, incluso cuando en muchos momentos probablemente no entendía lo que hacía. En segundo lugar, a mi padre Ernesto. Los dos han formado un gran entorno para ser lo que uno quisiese ser. A resultas de esta fantástica unión, no puedo olvidarme de mi hermana Cíntia, tan diferente a mí pero con tantas cosas de las que aprender de ella y de su forma de ser entre discusiones fraternales. Más allá de esta dechada unidad familiar también merecen un lugar especial mi abuela, Carmen, un ejemplo de bondad como ya no existen y mi abuelo Ernesto, quien muy infelizmente y a pesar de toda su estoica fuerza, no pudo llegar a ver la finalización de este breve texto.

A todas las personas que han decidido abandonar en el transcurso de este proceso o que nunca han confiado en él se les exime de culpa. A todos los demás: gracias.

Notas del autor

A falta de pocos días de depositar esta tesis doctoral han sido publicados nuevos informes referentes al mercado del arte global. Principalmente y apovechando el período entre el final de la temporada de subastas y el inicio de la siguiente, los nuevos datos han recogido lo acontecido en este mercado a lo largo del año 2019.

A finales de 2019 y después de cinco años, también se ha confirmado que los billonarios han perdido capacidad adquisitiva mientras que, el número de millonarios, ha aumentado a nivel global. Este hecho es anecdótico pues no contradice, a su vez, lo expresado en este texto. Sí plasma una casi imperceptible redistribución entre las clases más altas. No obstante, es demasiado temprano para saber si esta coyuntura será una excepción o el inicio de una dinámica más reseñable.

Por mera imposibilidad temporal, estos datos no han sido agregados a la presente tesis. No obstante, las informaciones proporcionadas en estos nuevos anuarios no se antojan significativas ni contradictorias para con lo expuesto en esta tesis doctoral.

Una de las principales novedades es que, la casa de subastas Sotheby's, se ha ubicado en el primer lugar como la casa que más factura, desbancando así a Christie's. A lo largo del texto que conforma este trabajo de investigación, ambas han sido citadas como referentes en el interior de la jerarquía institucional, por lo que el intercambio entre sus posiciones no altera de forma significativa el mensaje expuesto.

Así pues, las previsiones continuistas entre el curso pasado y el presente se han cumplido, siendo esta nota meramente informativa.

Índice general

Agradecimientos y dedicatoria	I
Notas del autor	V
Índice	VI
Lista de Figuras	X
Lista de Tablas	XXVI
Resumen	1
Abstract	3
Introducción	5
Estado del arte	15
Capítulo 1	20
1. Falta de normas en el arte actual	20
1.1. El problema del pluralismo para el establecimiento de un canon . . .	20
1.2. El problema lingüístico y las definiciones insatisfactorias sobre el arte	45
1.3. El paso de la <i>aisthesis</i> a la <i>askesis</i>	57
2. La necesidad de la institución	64
2.1. El paso de la capacidad estética al marketing	64
2.2. La correlación entre el discurso y el mercado del arte	71
2.3. Circunstancias contextuales que refuerzan el discurso institucional . .	86

2.4.	La influencia psicológico-social del discurso institucional	91
2.5.	La institución como una organización no carente de intereses	108
3.	La institución como defensora de la clase alta	118
3.1.	Debido a circunstancias contextuales, la institución artística solamente puede sobrevivir en el tiempo como representante de la clase alta .	118
3.2.	Arte e institución como lujo. Un círculo vicioso	134
Capítulo 2		162
1.	La institución como creadora de valor	162
1.1.	El arte como simbólico, no útil	162
1.2.	En tanto que simbólico, el arte es cultural	183
1.3.	El rol de la globalización	188
2.	Con las necesidades básicas satisfechas, las clases altas buscan adquirir arte .	201
2.1.	La pirámide de Maslow	201
2.2.	El papel de la ostentación	214
Capítulo 3		243
1.	Sociedad de clases, sin solidaridad	243
1.1.	Estratificación social y búsqueda de prestigio	243
1.2.	Con la creación del Estado, la violencia pasa a ser exclusivamente simbólica	255
Conclusiones		261
Conclusions		265
Bibliografía		270
A. Imágenes		340
B. Documentos		352

C. Mapas	367
D. Textos	370
Texto D.1.	371
Texto D.2.	373
Texto D.3.	375
Texto D.4.	378
Texto D.5.	380
Texto D.6.	381

Índice de figuras

2.	Jani Leinonen, <i>The Truth</i> , 2018, Seda y flores secas sobre madera, barniz Uv, 200 × 160 cm, © Zetterberg Gallery, Cortesía de Zetterberg Gallery.	6
3.	J.B. Handelsman, 11-10-1982, 1468 × 2100 Color JPEG, © J.B. Handelsman/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	8
4.	La estrafalaria artista japonesa Yayoi Kusama y Wen Lee.	9
5.	Sidney Harris, 12-12-1988, 2245 × 1756 Color JPEG, © Sidney Harris/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	10
6.	Man Ray (Emmanuel Radnitzky), <i>Gift</i> , 1958 (Réplica de la original de 1921), Plancha pintada y tachuelas, 15,3×9×11,4 cm, © 2018 Man Ray Trust/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.	12
7.	Andreas Slominski y Philippe Thomas, <i>Untitled (I've stolen it)</i> , 2014, Neón, estructura, cables, secuenciadores y transformadores, 1050 × 1060 × 50 mm, © Andreas Slominski y Philippe Thomas/Claire Fontaine, 2014, Cortesía: Claire Fontaine.	14
8.	Pere Borrell del Caso, <i>Huyendo de la crítica</i> , 1874, Óleo sobre lienzo, 76 × 63 cm, © Creative Commons, Cortesía del Banco de España.	26
9.	Eduardo de Martino, <i>Praia de Botafogo</i> , 1870, Óleo sobre lienzo, 43 × 74 cm, © Creative Commons, Cortesía de la Pinacoteca do Estado de São Paulo.	27
10.	Théodore Rousseau, <i>The Old Park at Saint-Cloud</i> , 1831-1832, Óleo sobre lienzo, 66.6 × 82.5 cm, © National Gallery of Canada, Cortesía de la National Gallery of Canada.	28
11.	Simon Vouet, <i>Madonna y niño</i> , 1635-1640, Óleo sobre lienzo, 99.06 × 78.74 × 1.27 cm, © Dallas Museum of Fine Arts, 1979.	29

12. Yonatan Vinitzky, *New New Yask Over (Blue)*, 2011, Pintura brillante (S3560-R908 equivalente) sobre muro, Dimensión variable, © Tel Aviv Museum of Art, 2015, Cortesía del Tel Aviv Museum of Art. 30
13. Joseph Kosuth, *Neón*, Dimensión desconocida. 33
14. Keith Arnatt, *Trouser - Word Piece*, 1972 (2014), 2 fotografías en blanco y negro, impresiones de gelatina de plata montadas en aluminio, 2 partes cada una 76.7 × 76.7 cm, 2 partes, cada una de 80 × 80 cm (enmarcadas), © Keith Arnatt, Cortesía del artista y Sprüth Magers. 34
15. Paul Noth, 30-07-2007, 5291 × 4959 Color JPEG, © Paul Noth/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 35
16. Alfred H. Barr Jr., Portada del catálogo de la exposición “Cubism and Abstract Art” en el MoMA de Nueva York, 1936, © The Museum of Modern Art, 1936. 37
17. **Izquierda:** Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, Rastros de medios de dibujo en papel con etiqueta y marco dorado, 64.14 × 55.25 × 1.27 cm, © Robert Rauschenberg Foundation, Cortesía del San Francisco Museum of Modern Art. **Derecha:** Exploración infrarroja mejorada digitalmente del dibujo borrado de “de Kooning” por Robert Rauschenberg en 1953. Se muestran rastros del dibujo original de Willem de Kooning. Exploración de luz visible por Ben Blackwell, 2010, Exploración y procesamiento de infrarrojos por Robin D. Myers, 2010, © San Francisco Museum of Modern Art, Cortesía del San Francisco Museum of Modern Art. 42
18. Johann Leberecht Eggink, *Prince Vladimir chooses a religion in 988*, 1822, Óleo sobre lienzo, 55.5 × 74 cm, © 2018 Creative Commons/Latvian National Museum of Art. 44

19. **Izquierda:** James Harvey, Caja original Brillo, Década 1960, Cartón, © Art-net Worldwide Corporation, 2017. **Centro:** Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964, Pintura sintética de polímero y tinta de serigrafía en madera, $43.3 \times 43.2 \times 36.5$ cm, © 2017 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York. **Derecha:** Mike Bidlo, *Not Warhol (Brillo Soap Pads Box Pasadena Type, 1969)*, 1991, Acrílico sobre madera, $51 \times 51 \times 43$ cm, © Saatchi Gallery, 2017, Cortesía de Saatchi Gallery, Londres. 50
20. Shiau-Peng Chen, *I would love to become an autor II*, 2013, Impresión digital, 6 piezas, 21×29.5 cm cada una, © Shiau-Peng Chen, 2013, Cortesía de la artista. 53
21. Rembrandt van Rijn, *The Tribute Money*, 1629, Óleo sobre tabla (roble), 41.8×32.8 cm, © National Gallery of Canada, Cortesía de la National Gallery of Canada. 61
22. Joaquín Sorolla Bastida, *Antonio Machado y Ruiz*, 1917, Óleo sobre lienzo, 103×80.8 cm, © Hispanic Society of America/Creative Commons. 63
23. Alexander Schröder y Timo Wermke, *Trust*, 2010, Bolígrafo en papel impreso, 413×311 mm, © Alexander Schröder & Thilo Wermke/Claire Fontaine, Cortesía: Claire Fontaine. 66
24. Figura de acción de la compañía Suckadelic. La figura representa a Jerry Saltz, crítico de arte de The New York Times y ganador de un Premio Pulitzer, entre otros. En la caja, se puede leer “Importante crítico de arte. Defensor del gusto y la cultura” como si de sus poderes o principales habilidades se tratara. . . . 68
25. Bill Balaskas, *The market will save us*, 2013, Intervención con pancarta en la fachada del Royal College of Art, Londres, 23.4×6.8 m, Realizado con el apoyo de Ms. Irene Panagopoulos, Cortesía del artista y Kalfayan Galleries, Atenas – Salónica. 70

26.	John O'Brien, 29-01-2001, 2833 × 2284 Color JPEG, © John O'Brien/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	73
27.	Esquema de funcionamiento de los paradigmas kuhnianos, Fuente: elaboración propia.	75
28.	Taller romano, <i>Afrodita agachada</i> , Mediados del siglo II, Mármol blanco esculpido, 128 × 56 × 54 cm, © Museo Nacional del Prado, 2019, Cortería del Museo Nacional del Prado.	76
29.	Izquierda: Tracey Emin, <i>Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995</i> , 1995, Tienda de campaña, colchón y luz, 122 × 245 × 214 cm, © Tracey Emin, 1995. Centro: Tracey Emin, <i>My Bed</i> , 1998, Colchón, sábanas, almohadas y objetos, 79 × 211 × 234 cm, © Tracey Emin, 1998. Derecha: Cheng-Ta Yu, <i>Exploding Taiwan</i> , 2011, Tienda de campaña y videoinstalación, 4'40", 4'50", 6'28", 1'30", © Cheng-Ta Yu, 2011.	77
30.	Peggy Guggenheim y Jackson Pollock frente a “ <i>Mural</i> ” del propio Pollock, 1943, © Foto George Kargar.	80
31.	Tracey Emin, <i>Trust me</i> , 2000, Neón rosa, 20 × 73 × 5cm, © Christie's. . . .	83
32.	Costes de transacción en el marco institucional. Fuente: adaptación propia en base al trabajo de Douma y Schreuder.	85
33.	Barney Tobey, 01-12-1956, 1870 × 2148, Color JPEG, © Barney Tobey/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	89
34.	Modelo de Edgar Schein de la cultura organizacional. Fuente: elaboración propia en base al trabajo de Schein.	91
35.	Contribución de los principales artistas en la facturación de las casas de subastas en dólares estadounidenses. Elaboración propia. Fuente: artprice, 2018. .	106
36.	Dana Fradon, 07-11-1959, 2396 × 2216 Blanco y negro JPEG, © Dana Fradon/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	107
37.	Ciclo de vida de las organizaciones, Fuente: elaboración propia.	113

38. Jean-Léon Gérôme, *Oriental Slave Market*, Aprox. 1866, Óleo sobre lienzo, 84.8 × 63.5 cm, © Creative Commons, Cortesía del Clark Art Institute. . . . 119
39. Luis García Mozos, *José Manuel*, 2015, Óleo sobre tela, 70 × 50 cm, © Luis García Mozos, Museo Europeo de Arte Moderno, 2015, Cortesía del Museo Europeo de Arte Moderno, Barcelona. 121
40. George Price, 27-06-1988, 3756 × 3225 Color JPEG, © George Price/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 123
41. **Izquierda arriba:** Mikes Poppe, *De Profundis*, 2017, © Mikes Poppe, 2017, Cortesía del artista. **Izquierda abajo:** Mikes Poppe, *De Profundis*, 2017, © Mikes Poppe/Youtube 2017, Cortesía del artista. **Derecha:** Michael Crawford, 17-02-2014, 2957 × 2592 Black & White JPEG, © Michael Crawford/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 124
42. Barney Tobey, 01-04-1953, 2268 × 2388 Color JPEG, © Barney Tobey/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 125
43. **Izquierda :** José Lerma, *Madre Perla V-11*, 2011, Acrílico sobre lienzo, teclado y güiro, 244 × 458 cm, © Lerma, 2011, Cortesía de Saatchi Gallery, Londres. **Derecha:** José Lerma, *Madre Perla V-11*, 2011, Acrílico sobre lienzo, teclado y güiro, 244 × 458 cm, © Lerma, 2011, Cortesía de Saatchi Gallery, Londres. 127
44. Ingresos globales por subasta de arte contemporáneo. Elaboración propia. Fuente: artprice, 2018. 131
45. Fuente: elaboración propia en base al trabajo de Rascón Castro. 132
46. Enrique Baeza, *Reality is Spam*, 2013, Neón , 54 × 67.1 cm, © Enrique Baeza, 2013, Cortesía del artista. 137
47. Simplificación del círculo vicioso. Fuente: elaboración propia. 142

48.	Izquierda: Paul Peel, <i>The Painter</i> , 1880, Óleo sobre tela, 62 x 47.2 cm, © Creative Commons, Cortesía de la Galería Nacional de Canadá. Derecha: José Legaspi, <i>Untitled (9)</i> , Sin datos.	144
49.	William Hamilton, 12-07-1976, 3416 × 2712 Blanco y negro JPEG, © William Hamilton/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	149
50.	Paul Noth, 09-11-2009, 3015 x 2327 Color JPEG, © Paul Noth/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	152
51.	Distribución de ingresos en subasta por período creativo 2017/2018. Elaboración propia. Fuente: artprice, 2018.	153
52.	<i>“On the one hand, eliminating the middleman would result in lower costs, increased sales, and greater consumer satisfaction; on the other hand, we’re re middleman.”</i> Robert Mankoff, 1997, © The New Yorker Collection, 1997.	154
53.	Bien inferior. Fuente: elaboración propia.	155
54.	Claire Fontaine, <i>Untitled (Apparently you’re very poor)</i> , 2012, Neón, 200 × 2630 × 40 mm, © Claire Fontaine, 2012, Cortesía: Claire Fontaine.	155
55.	Precio de reserva. Elaboración propia.	157
56.	Empleos en el sector del arte y la cultura en Estados Unidos para el período de 1998 a 2016. Elaboración propia. Fuente: Arts and Cultural Production Satellite Account (ACPSA), U.S. Bureau of Economic Analysis and National Endowment for the Arts.	158
57.	Sara Lautman, 16-10-2017, 2981 × 2510 Blanco y negro JPEG, © Sara Lautman/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	160

58. **Izquierda:** Meret Oppenheim, *Object/Le déjeuner en fourrure*, 1936, Taza, plato y cuchara cubiertos de piel, Taza 10.9 cm de diámetro; Plato 23.7 cm de diámetro; Cuchara 20,2 cm de largo; Altura total 7.3 cm, © Artists Rights Society (ARS), New York/Pro Litteris, Zurich, 2017. **Derecha:** Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1951 (tercera versión, después del original perdido de 1913), Rueda de metal montada en taburete de madera pintada, 129.5 × 63.5 × 41.9 cm, © Artists Rights Society, (ARS), New York/ADAGP, Paris/Estate of Marcel Duchamp, 2017. 165
59. Visitantes en la exposición monográfica realizada a Richard Hamilton en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2014), © Foto: Álvaro García. El País, 2014. 169
60. Leo Cullum, 17-06-2002, 1877 × 1522 Color JPEG, © Leo Cullum/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 172
61. Michael Crawford, 03-12-2007, 2864 × 2651 Color JPEG, © Michael Crawford/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 178
62. Michael Crawford, 03-12-2007, 2864 × 2651 Color JPEG, © Michael Crawford/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 180
63. Michèle Provost, *Artist Statement*, 2008, Bordado a mano en tela, 172.7 × 74.3 cm, © Michèle Provost, Cortesía de la artista. 182
64. **Izquierda:** Gabriel Orozco, *Empty Shoe Box*, 1993, Caja de zapatos, 12.4 × 33 × 21.6 cm, © Nina and Gordon Bunshaft Fund/Museum of Modern Art, 1993. **Derecha:** Kevin Abosch, *Potato #345*, 2010, Impresión de tinta en papel de conservación de archivo montado sobre Dibond, 100 × 100 cm, © Abosch, 2010, Cortesía del artista. 186
65. Kevin Carter, *The vulture and the little girl*, 1993, Fotografía publicada en The New York Times el 26 de marzo de 1993, © The New York Times, 1993. 187

66. Loic Gouzer y Alex Rotter (Christie's) festejando amarteladamente la venta de la pieza "Salvator Mundi" en 2017 por 450.3 millones de dólares estadounidenses, el récord en subasta hasta la fecha. Esta cantidad es superior al Producto Interior Bruto de países como Tuvalu o Kiribati según los datos del Fondo Monetario Internacional a 2018. La misma compañía vendió, en mayo de 2019 y por 91.000.000 dólares, "Rabbit" de Jeff Koons, convirtiéndose así en la obra más cara subastada de un artista con vida. La misma compañía gozaba también del récord anterior, conseguido escasos meses antes. © Eduardo Muñoz Álvarez/Getty Images, 2017. 191
67. Precios de reserva del comprador y del vendedor. Fuente: elaboración propia. 192
68. Fotografía tomada en Shanghái en 1993 por Hui Yang en la que se observan ciudadanos chinos y bicicletas acompañados por maniqués con claros estereotipos occidentales. En 1993 la apertura económica promovida por Deng Xiaoping ya se hallaba en funcionamiento, © Hui Yang. 194
69. Distribución geográfica de los ingresos por subasta. Elaboración propia. Fuente: artprice, 2018. 195
70. Mikhail Piotrovsky (director del influyente Museo Estatal del Hermitage) siendo galardonado con la Orden de la Amistad por parte de Vladimir Putin en 2016, © Kremlin, 2016. 198
71. Nicolaas Pieneman, *The Arrest of Diepo Negoro by Lieutenant-General Baron De Kock*, 1830-1835, Óleo sobre lienzo, 77 × 100 cm, © Rijksmuseum, Cortesía del Rijksmuseum. 199
72. **Izquierda:** Alex Gregory, 01-04-2002, 2910 x 1500 Color JPEG, © Alex Gregory/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. **Derecha:** El filósofo Slavoj Žižek. 204
73. Pirámide de las necesidades de Maslow. Elaboración propia en base a la propuesta de Abraham Maslow. 206

74. **Izquierda:** Regina Silveira, *Biscoto Arte*, 1976-1997, c-print, 177 × 101 cm, © Fernanda Feitosa y Heitor Martins Collection, Cortesía de la artista y galería Luciana Brito. **Derecha:** María Teresa Cano, *Yo servida a la mesa*, Hoja de papel, Dimensiones no identificadas, © Museo de Arte Moderno de Medellín. 208
75. Tasa de natalidad anual por cada 1.000 personas. En 1963, por cada 1.000 personas nacían en el mundo 36,11 nuevos individuos. En 2016 esa cantidad fue de 18,88 mil: un 52,28 % menos en términos relativos. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018. 213
76. Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866, Óleo sobre lienzo, 46 × 55 cm, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski, Cortesía del Musée d'Orsay. 214
77. Las populares coleccionistas –e indubitavelmente amantes de la cirugía plástica– angelinos Jane y Marc Nathanson en la cena benéfica anual del programa Sócrates el 7 de julio de 2018 en Aspen. © Artnews, 2018. 218
78. Michèle Provost, *Everything must go / Liquidation totale*, 2018, Folleto de papel, Dimensiones variables, © Michèle Provost, Cortesía del artista. 222
79. Ahorro personal como porcentaje del ingreso personal disponible. Para el caso estadounidense, en 1992, el porcentaje de ahorro personal era del 9,4 %, pasando a ser del 6,7 % en 2017. La tendencia a un menor ahorro se evidencia en términos generales, mostrando su máximo en 2005, con un 3,2 %. Los repuntes en el ahorro coinciden con momentos de incertidumbre en el mercado y crisis económicas, volviendo a observarse la inclinación por la escasez de ahorro cuando la estabilización y la vuelta de confianza tienen lugar. Elaboración propia. Fuente: U.S. Bureau of Economic Analysis, 2018. 223

80. Ahorro familiar como porcentaje del ingreso disponible del hogar. Para el caso estadounidense, en 1992, el porcentaje de ahorro personal era del 9 %, pasando a ser del 7,5 % en 2017. La tendencia a un menor ahorro se evidencia en términos generales, mostrando su máximo en 2005, con un 2,9 %. Los repuntes en el ahorro coinciden con momentos de incertidumbre en el mercado y crisis económicas, volviendo a observarse la inclinación por la escasez de ahorro cuando la estabilización y la vuelta de confianza tienen lugar. Elaboración propia. Fuente: U.S. Bureau of Economic Analysis, 2018. 224
81. Prestatarios de bancos comerciales (por cada 1.000 adultos) A pesar del escaso período informado por parte del Banco Mundial, la progresión en lo que se refiere al incremento de préstamos a nivel mundial entre el año 2012 y 2014 imposibilita el argumento de que el materialismo y el deseo de un consumo superior al posibilitado por los ingresos es un asunto exclusivo de una zona geográficamente delimitada. No es menos cierto que no todas las nacionalidades contribuyen en igual medida a los datos absolutos presentados. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018. 225
82. Gillian Wearing, *Signs that Say What You Want Them To Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You To Say*, 1992-3, Fotografía a color, Estampado cromogénico sobre papel, 1325 × 925 × 45 mm, © Gillian Wearing. 226
83. Esteban March, *Escena militar con el saqueo de un poblado*, Siglo XVII, Aguada parda; Pluma, Papel verjurado, amarillento, 190 mm × 235 mm, © Museo Nacional del Prado, Cortesía del Museo Nacional del Prado. 230
84. Cráneo enclavado encontrado en el año 2012 en Puig de Sant Andreu (Ullastret), España. Los arqueólogos responsables del hallazgo otorgaron a esta pieza, entre otras, la finalidad simbólica referida en el cuerpo de texto, © Museo de Arqueología de Cataluña, Cortesía del Museo de Arqueología de Cataluña. 232

85. Marinus van Reymerswaele, *El cambista y su mujer*, 1539, Óleo sobre tabla, 83 × 97 cm, © Museo Nacional del Prado, 2018, Cortesía del Museo Nacional del Prado. 233
86. Liana Finck, 10-12-2018, 2850 × 2650 Blanco y negro JPEG, © Liana Finck/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 234
87. Perspectivas de la urbanización mundial de las Naciones Unidas. En 1960, 1.019 mil millones de personas eran consideradas “población urbana”. En 2017 esa cantidad es de 4.124 mil millones: un 404,7 % más. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018. 239
88. Perspectivas de población rural de las Naciones Unidas. En 1960, 2.012 mil millones de personas eran consideradas “población rural”. En 2017 esa cantidad es de 3.401 mil millones: un 169,0 % más. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018. 240
89. Perspectivas de población total de las Naciones Unidas. En 1960, la población mundial era de 3.032 mil millones de personas. En 2017 esa cantidad es de 7.530 mil millones: un 248,3 % más. Este crecimiento total explicaría el incremento de población rural, aunque mucho menor en términos tanto absolutos como relativos, en comparación con el de población urbana. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018. 240
90. **Izquierda:** José Manuel Saiz Martínez de Pisón, *Parallel Paradieses Ecuador*, 2007, Vídeo de alta definición (captura), 8'00", © Canariasmediafest08, 2008.
Derecha: Jean-François Millet, *The Gleaners*, 1857, Óleo sobre lienzo, 83.5 × 110 cm, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Jean Schormans, 2018, Cortesía del Musée d'Orsay. 242
91. Alberto Durero, *Autorretrato*, 1498, Óleo sobre tabla, 52 × 41 cm, © Museo Nacional del Prado, 2018, Cortesía del Museo Nacional del Prado. 251

92. Whitney Darrow, Jr., 13-01-1973, 2314 × 3343 Blanco y negro JPEG, © Whitney Darrow Jr./The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 255
93. Bill Whitehead, Fecha no identificada, Formato no identificado, © Bill Whitehead/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 259
- A.1. Anuncio publicitario publicado por Johnson & Johnson en medios gráficos a finales de la década de los 80 o inicios de los 90 (no identificado con exactitud), © Johnson & Johnson. 341
- A.2. Almeida Junior, *Caipira Picando Fumo, 1893*, Obra Original, Maqueta y reproducciones en relieve en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo. La Pinacoteca y su departamento de Educación lleva realizando hace algunos años este tipo de iniciativas para públicos especiales. 342
- A.3. La singapurense Jamie Chua que, a sus 45 años y con sus más de 900.000 seguidores en Instagram, se alistó a la memez de yacer en el suelo circunvalada por objetos lujosos con el único objetico de seguir el “*hashtag*” en boga. © Instagram. 343
- A.4. Carl Andre, *Slot*, 1992, Cedro rojo occidental, cinco unidades, Cada uno 29.21 × 29.21 × 90.81 cm, En total 57.15 × 86.36 × 90.81 cm, © Paula Cooper Gallery/VAGA, 2017. 344
- A.5. Jack Ziegler, 14-10-1996, 2347 × 1890 Color JPEG, © Jack Ziegler/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank. 345
- A.6. Wilfredo Prieto, *Vaso de agua medio lleno*, 2006, Vaso de agua lleno exactamente por la mitad, 12 × 9 × 9 cm, © Nogueras Blanchard, Foto: Kei Okano, Cortesía: Nogueras Blanchard. 346

A.7. Damien Hirst, <i>Let's Eat Outdoors Today</i> , 1990-1991, Vidrio, acero, cabeza de vaca, moscas, gusanos, azúcar, agua, electrificador de insectos, resina, mesa y sillas, vajilla, condimentos y comida, 2210 × 4115 × 2146 mm, © Damien Hirst and Science Ltd. Todos los derechos reservados, DACS/Artimage 2017, Foto: Prudence Cuming Associates Ltd.	347
A.8. James Stevenson, 15-04-1967, 2268 × 1885 Blanco y negro JPEG, © James Stevenson/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	348
A.9. Joseph Farris, 10-06-1972, 3131 × 4430 Blanco y negro JPEG, © Joseph Farris/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	349
A.10. Danny Shanahan, 09-09-1996, 2103 × 1633 Color JPEG, © Danny Shanahan/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	350
A.11. William Hamilton, 12-12-1994, 3017 x 2647 Color JPEG, © William Hamilton/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.	351
B.1. Documento entregado al inicio de una de las performances de Marina Abramović en el Pinchuk Art Centre de Kiev. Fuente: archivo propio.	353
B.2. Copia de la noticia publicada en el periódico Ottawa Daily en relación al suceso. Fecha exacta imposible de identificar. El documento se halla en el documento curatorial de la propia National Gallery sobre tal exposición. Cortesía de la National Gallery of Canada.	354
B.3. Copia de la noticia publicada en el periódico Toronto Telegram en relación al suceso a día 27 de marzo de 1965. El documento se halla en el documento curatorial de la propia National Gallery sobre tal exposición. Cortesía de la National Gallery of Canada.	355
B.4. Copia de la noticia publicada en el MacLeans en relación al suceso a día 21 de agosto de 1965. El documento se halla en el documento curatorial de la propia National Gallery sobre tal exposición. Cortesía de la National Gallery of Canada.	356

B.5. Copia de una noticia publicada en el periódico Toronto Star la que se expresa la misma anécdota a día 26 de enero de 1973. El documento se halla en el documento curatorial de la propia National Gallery sobre tal exposición. Cortesía de la National Gallery of Canada.	357
B.6. Documento filtrado por error por parte de la National Gallery de Canada en la cual se observa una de las cartas recibidas por Charles Comfort por parte de otros miembros del mundo del arte celebrando su decisión de rechazar las prácticas artísticas de Warhol como arte. Cortesía de la National Gallery of Canada, a pesar de que la galería intentó persuadir al autor de esta tesis de la publicación del documento tras su error en la filtración.	358
B.7. Anuncio publicado por la galería de arte neoyorquina Sean Kelly en la revista “Artnews” número tres, volumen 117. Cortesía de Sean Kelly Gallery.	359
B.8. Portada del boletín de la tienda del MoMA vendiendo purificadores de aire. 10 de septiembre de 2017 © MoMa, 2017.	360
B.9.1 Documento emitido por el Departamento de Justicia de los Estados Unidos a fecha de 5 de octubre del año 2000 en el cual se expresa la situación del juicio a Sotheby’s y Christie’s por actividades monopolísticas acordadas (página 1). © Department of Justice, United States of America Cortesía del Departamento de Justicia de los Estados Unidos de América.	361
B.9.2 Documento emitido por el Departamento de Justicia de los Estados Unidos a fecha de 5 de octubre del año 2000 en el cual se expresa la situación del juicio a Sotheby’s y Christie’s por actividades monopolísticas acordadas (página 2). © Department of Justice, United States of America Cortesía del Departamento de Justicia de los Estados Unidos de América.	362

B.9.3 Documento emitido por el Departamento de Justicia de los Estados Unidos a fecha de 5 de octubre del año 2000 en el cual se expresa la situación del juicio a Sotheby's y Christie's por actividades monopolísticas acordadas (página 3). © Department of Justice, United States of America Cortesía del Departamento de Justicia de los Estados Unidos de América.	363
B.10. Titular de la noticia aparecida en la edición digital de The Art Newspaper informando de que, los artistas Hesselholdt & Mejlvang no habían cobrado lo acordado con el Aros Aarhus Art Museum, siempre según los artistas y en contraposición con lo indicado por el museo. 21 de diciembre de 2018. © The Art Newspaper, 2018.	364
B.11. Nota de prensa proporcionada por Kalfayan Galleries con motivo de la inauguración de la exposición <i>"THAT'S MINE BITCH! DO NOT TOUCH. BACK OFF."</i> de Konstantin Kakanias. Fuente: Kalfayan Galleries.	365
B.12. Fragmento del diario The Independent en el que se explica que la artista Rachel Whiteread ganó en la misma noche 20.000 libras por la mejor carrera artística de los últimos 12 meses y, a su vez, ganó 40.000 libras por la peor obra artística de los últimos 12 meses. 24 de noviembre de 1993. © The Independent, 1993	366
C.1. Mapa de influencia publicado por investigadores de la Northeastern University. Según los investigadores y el trabajo estadístico por ellos realizado, el Museum of Modern Art, el Guggenheim, la Tate, el centro Pompidou o las galerías Gagosian se ubicarían en el centro. El estudio ilustrado mediante el mapa confirma que solamente el 14 % de los artistas que no se ubican en las principales instituciones de influencia se mantienen en activo pasados diez años. También que si una de las primeras cinco exhibiciones como artista se desarrolla en una de las galerías centrales, el porcentaje de riesgo de terminar en el extrarradio del mapeado es de solamente el 0.2 %. © Science, 2018 . . .	368

C.2. Mapa del mundo deformado en relación a la cantidad de migraciones internas,	
2016. © Creative Commons/Worldmapper	369

Índice de cuadros

1. Estructura de precios del mercado de arte contemporáneo. Fuente: artprice, 2018. 131
2. Top 20 países por ingresos de arte contemporáneo 2017/2018. Fuente: artprice, 2018. 196
3. Top 25 casas de subastas por cantidad de ingresos 2017/2018. Fuente: artprice, 2018. 196

Resumen

La presente tesis doctoral conducente a la suficiencia investigadora y al consecuente título de Doctor en Filosofía es el fruto de una investigación cualitativa y eminentemente bibliográfica. Bajo el título de "La institución artística como estratificación", se presenta este texto para el cual se han utilizado una mixtura de disciplinas que incluyen la propia Filosofía, la Sociología, la Historia del Arte y la Economía, principalmente. Otras especialidades que han aportado sus enfoques a este escrito, aunque en menor grado, han sido la Psicología y la Antropología. Se considera que haber ignorado los progresos y actuales paradigmas de estos campos del saber habría derivado en una simplificación a la hora de analizar e intentar dar respuesta a las cuestiones estudiadas en esta tesis.

Esta multidisciplinariedad ha sido utilizada con la única intención de dar respuesta a una ya clásica pregunta filosófica y a las problemáticas que dimanaban de ella. Esta cuestión es la introducida por Nelson Goodman "¿cuándo hay arte?" en lugar de la típica "¿qué es el arte?".

Para ello, con el objetivo de delimitar el marco teórico de esta propuesta se ha realizado una presentación de algunas problemáticas vinculadas a los tradicionales paradigmas del arte (el Esencialismo, la Mimesis, el Intencionalismo, etc.). En términos generales, empero, se ha defendido que estos paradigmas se han visto superados o ampliados por sus propias inconsistencias internas.

Finalmente, se ha llevado a cabo un estudio al sistema institucional del arte propuesto por pensadores como George Dickie, Arthur C. Danto o Howard Becker. Este análisis es realizado, principalmente, ubicando el foco de atención en las interacciones con el mercado del arte —sin perder en ningún momento de vista los agentes, mecanismos y motivaciones que componen esta relación—.

Así pues, una vez ubicados en el marco teórico de referencia de esta tesis, se ha considerado que comprender el modo en el que este sistema institucional —con evidentes contactos

mercantiles— actúa permite comprender algunas dinámicas por las cuales referencialmente y pragmáticamente denominamos a algo arte.

Tras todo ello, se presenta también en este texto la hipótesis de que cualquier cosa puede ser arte cuando se halla en el interior de su sistema institucional (su mundo del arte), siendo éste un mundo basado en relaciones de eficacia mercantil que derivan en violencia simbólica, la cual genera estratificación social en un contexto de interaccionismo simbólico-connotativo.

Sin embargo, en este texto no existe pretensión alguna de realizar un juicio de valor —dentro de lo posible—. Esta tesis y las diferentes hipótesis, premisas y conclusiones que la componen han sido elegidas, afirmadas, negadas e inferidas desde una perspectiva meramente descriptiva e informativa. En consecuencia, esta investigación doctoral se ha desarrollado en base a premisas debidamente justificadas y lo más imparciales posibles.

Si bien es cierto que se ha considerado como válido el mercado para obtener ese conocimiento de tipo referencial y pragmático, se ha advertido también de que el mercado del arte no es lo que los economistas denominan un mercado perfecto. Esto se debe, entre otros, a los problemas de información. Estos problemas de información han impedido que exista, a su vez, un consenso de mayor valor ontológico entre académicos. Por otro lado, esta violencia simbólica ha sido presentada como una forma como cualquier otra para conseguir ciertos objetivos y efectos deseados por parte de aquellos que pueden ejercerla.

Abstract

This doctoral thesis leading to the research proficiency and the consequent Ph.D. of Philosophy is the result of a qualitative and eminently bibliographical research. Under the title of "The artistic institution as stratification", this text is presented through a mixture of disciplines that include, mainly, Philosophy, Sociology, Art History and Economics. Other specialties that have contributed through their approaches to this writing, although to a lesser extent, have been Psychology and Anthropology. It is considered that having ignored the progress and current paradigms of these fields of knowledge would have resulted in a simplification when analyzing and trying to answer the questions studied in this thesis.

This multidisciplinary has been used with the sole intention of responding to an already classic philosophical question and the problems arising from it. This question is the one introduced by Nelson Goodman “when is art?” instead of the typical “what is art?” To do this, with the objective of defining the theoretical framework of this proposal, a presentation of some problems related to the traditional paradigms of art (Essentialism, Mimesis, Intentionalism, etc.) has been done. In general terms, however, it has been stated that these paradigms have been overcome or extended by their own internal inconsistencies.

Finally, a study has been carried out on the institutional system of art proposed by thinkers such as George Dickie, Arthur C. Danto or Howard Becker. This analysis is carried out, mainly, placing the focus of attention on the interactions with the art market — and the agents, mechanisms and motivations that compose this relationship. Once located in the theoretical framework of reference for this thesis, has been considered that understanding the way how this institutional system — with obvious mercantile contacts — acts allows us to understand, in a referential and pragmatic way, some dynamics by which we refer to something as art.

After all this discursive process, it is introduced the hypothesis that anything can be art when it is inside the institutional system (an art world), being this world based on relationships of commercial efficacy that lead to symbolic violence, which generates social stratification in a context of symbolic-connotative interactionism.

However, in this text there is no pretension to make a value judgment — if possible. This thesis and the different hypotheses, premises and conclusions that compose it have been chosen, affirmed, denied and inferred from a purely descriptive and informative perspective. Consequently, this doctoral research has been carried out based on duly justified and as impartial as possible premises.

While it is true that the market has been considered valid to obtain such referential and pragmatic knowledge, it has also been warned that the art market is not what economists call a perfect market. This is due, among others, to information problems. These information problems have prevented a consensus of greater ontological value among academics too. On the other hand, this symbolic violence has been presented as a way like any other to achieve certain objectives and desired effects by those who can exercise it.

Introducción

Como toda investigación científica, este escrito se inició con una observación y una correspondiente interpelación. El hecho percibido fue que, una cantidad muy significativa de los sujetos que acuden a una galería, un museo de arte y otros espacios de presentación artística, frecuentemente hacen uso de aquella expresión tan característica de: *“esto lo hace mi hijo”*.

Lo cierto es que, vertiendo la mirada a lo que los hijos de estas personas también podrían hacer —y lejos del amor maternal o fraternal—, no les falta razón. En el marco de este acontecimiento, la duda que inició este trabajo fue la de: ¿por qué nadie de los que afirma tal cosa es rico sabiendo el precio al que se cotiza el arte en la actualidad?

Una posibilidad sobre la que se pensó firmemente antes de iniciar este trabajo fue la de que, por alguna razón, la gente sencillamente no deseaba ser rica, incluso teniendo la posibilidad. Esta opción fue rápidamente descartada pues, aunque es completamente cierto que el dinero conlleva aspectos negativos en algunos casos, es principalmente útil, y todo el mundo desea poseer un instrumento de tal naturaleza independientemente de cómo se use o, incluso, de si decide no utilizarse. Cabe agregar, a su vez, que en términos generales las personas tienen un cierto deseo de destacar en lo que sea. A esta conclusión se llegó una fecha concreta en la visita a una librería mientras se hojeaba el popular Libro Guinness de los Records: Kirby Roy como el hombre que recibió en la entrepierna la patada más fuerte, Andre Ortolf como el individuo capaz de soplar a mayor distancia un guisante y así hasta una larga serie de variadas e inacabables estupideces.

Así fue, precisamente, cómo se empezó a reflexionar sobre la interrogación con anterioridad citada. Para ello, el enfoque que se ha venido siguiendo no ha sido el de divagar sobre la belleza ni sus referencias, sino el de comprender el porqué ciertos objetos, bajo la

etiqueta de “arte”, convierten a alguien en rico cuando el mismo objeto “lo podría hacer —casi— cualquier hijo”. Para ello, se ha tenido en mente en todo momento la honestidad y responsabilidad que a todo académico debería exigírsele. De hecho, en el año 2018, el artista finlandés Jani Leinonen creó una obra compuesta por un buen puñado de flores con la inscripción: “*Do you want the truth or something beautiful*” [¿quieres la verdad o algo bello?]; como persona ya adulta, sobra decir que se ha querido encontrar la verdad —aunque desde una perspectiva filosófica este vocablo sea de una horrible complejidad— (ver Figura 2).

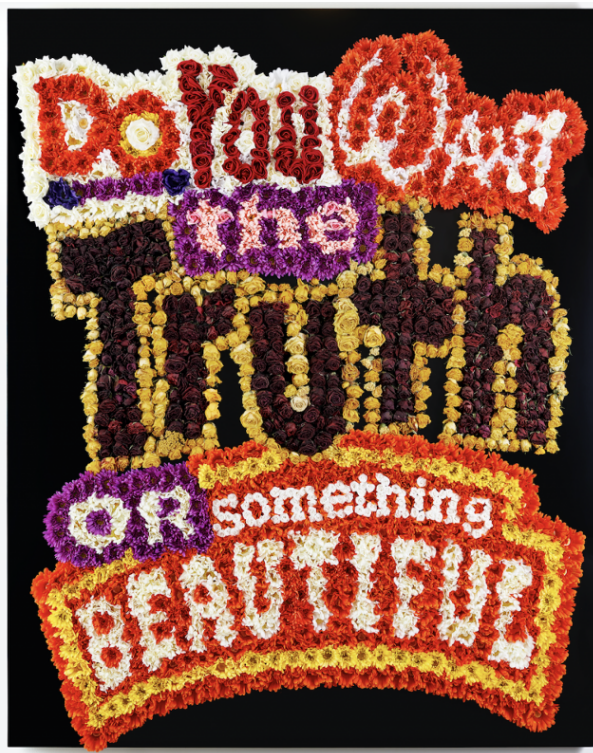


Figura 2: Jani Leinonen, *The Truth*, 2018, Seda y flores secas sobre madera, barniz Uv, 200 × 160 cm, © Zetterberg Gallery, Cortesía de Zetterberg Gallery.

Dadas las condiciones que anteceden, se inició este proyecto de investigación y, ya desde el inicio, se percibió que no todo era bonito y que, en muchas ocasiones, debía sospecharse de casi todo —como así haría un buen filósofo que no viviese exclusivamente entre libros y aulas— debido al cinismo imperante y generalizado. Es precisamente como consecuencia de este tartufismo que, uno de los intelectuales españoles más respetado por mí —el Doctor

Félix Ovejero Lucas—, plasmó por escrito que solamente se le ocurrían dos lugares en los que se nombrase “casa” al lugar físico en el que se llevaban a cabo los intercambios. El barcelonés se refería, lógicamente, a las casas de subastas y a las casas de lenocinio. Se olvidó de un tercer tipo de casas, las de apuestas, pero tampoco destacan estas por su transparencia, por lo que su inadvertencia no contrarresta ni un ápice su apreciación.

En este orden de ideas, la exploración teórica y conceptual desempeñada —básica, bibliográfica y cualitativa— rápidamente mostró que, en una cantidad ingente de casos, las teorías previas producían deformaciones en su aplicación, distorsionando el mundo y no mostrando su orden y verdad. Sin ir más lejos, se encontraron innumerables textos en los que los coetáneos clásicos ya criticaban las piezas de arte, aunque casualmente, con el paso del tiempo esas voces hayan sido acalladas, sin comprender cómo tal revisionismo histórico no es realizado con frecuencia, como es deber de todo investigador.

No es menos importante exponer que, en todo momento, en este escrito se ha defendido una cierta finalidad en las acciones y decisiones del hombre, una finalidad, por lo general, racional. En este mismo sentido, el británico Richard Wollheim sintetizó el pesar de muchos expresando que, si aquello o aquellos que reinan en el mundo del arte tienen unas razones para actuar como actúan —como así se piensa—, sería tan sencillo como explicar tales justificaciones de una forma clara y sincera. No obstante, esto acontece en parvas ocasiones y, de hacerse con mayor frecuencia, se incurriría en aquello que en teoría organizativa se denomina la paradoja de la información; esto es que, en palabras de Douma y Schreuder:

“its value can only be revealed to another party by disclosing the information, while such disclosure destroy its value”.

[su valor solo puede ser revelado a otra parte mediante la divulgación de la información, mientras que dicha divulgación destruye su valor]. (Ver Figura 3)

Ante tal coyuntura, opté por cuestionarme sobre tales motivaciones al notar que no podían estar ligadas a su utilidad directa pues, sensatamente y por hacer uso de una expresión



Figura 3: J.B. Handelsman, 11-10-1982, 1468 × 2100 Color JPEG, © J.B. Handelsman/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

de Gombrich, nadie utiliza o elige gusanos cubistas o expresionistas para, verbigracia, pescar —a no ser que quiera fallecer por inanición o que sea un artista extremadamente moderno al más puro estilo de Yayoi Kusama o Wen Lee realizando alguna excéntrica *performance*—. (Ver Figuras 4a y 4b)

En este texto se ha tratado de dar respuesta a este tema en base a una aproximación al mercado, el cual en la actualidad parece atesorar el rol de lo que en la Grecia clásica era el Ágora o, la Iglesia, era en la Edad Media, como bien notició Alberto Rico. No es menos cierto que en la actualidad incluso los monos han desarrollado la capacidad de utilizar el dinero —tal como han venido demostrando Addessi, Crescimbene, Visalberghi, Eugene Linden, Chem Venkat, Santos y muchos otros—, pero ese es otro tema que excede enormemente los objetivos de este escrito.

Este trabajo, que tiene la pretensión de ser eminentemente descriptivo —expresando



(a) © Jeremy Sutton-Hibbert/Getty Images.

(b) Lee Wen, *Journey of a Yellow Man No. 13: Fragmented bodies/shifting ground*, 1999, Vídeo (captura), 10'30", © Lee Wen / Queensland Art Gallery & Gallery of Modern Art.

Figura 4: La estrafalaria artista japonesa Yayoi Kusama y Wen Lee.

las cosas como son y se presentan, no como pueden o deben ser— es fácilmente atacable desde varios focos. El primero de ellos sería mediante la réplica de que se ha sido claramente influido por la “*Agenda Setting*” y que, en consecuencia, la visión de lo que es el arte se halla extremadamente sesgada con pamemas y criterios noticiosos de mercado. Esto no es así, pues el hecho de que algo pueda ser susceptible de hallarse manipulado mediante un proceso de “*Agenda Setting*” no significa que eso sea inexistente. Además, ya se ha admitido desde el comienzo de esta tesis que el foco de interés se halla en el arte y su vinculación con el mercado. Por otro lado, una rápida visita al apartado bibliográfico mostrará las referencias académicas utilizadas, alejando lo aquí presentado de ser un discurso eminentemente basado en prensa.

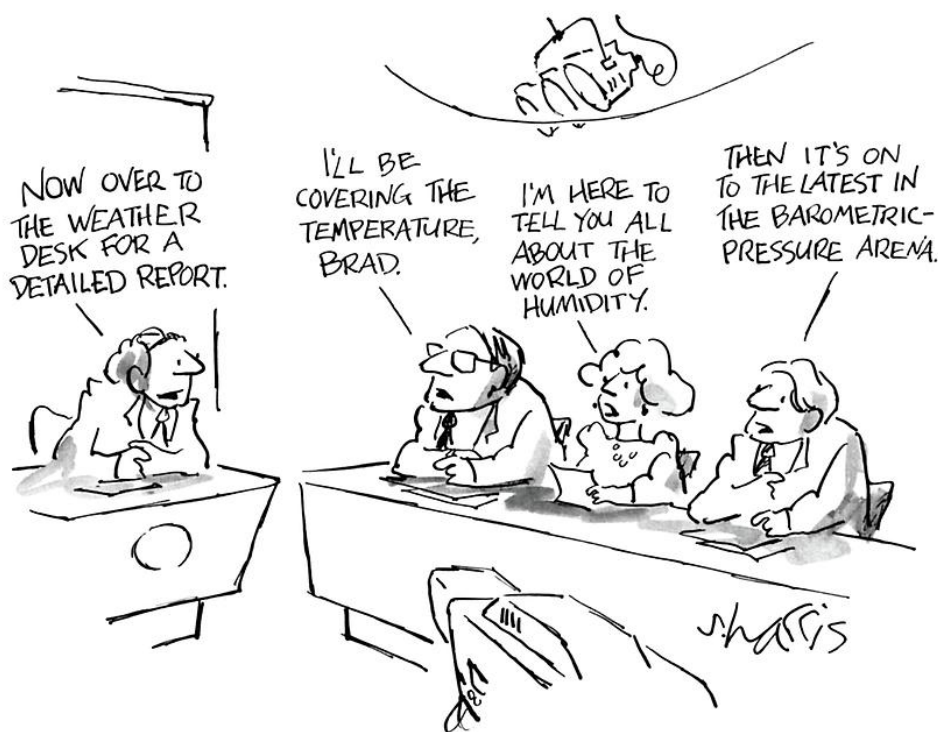


Figura 5: Sidney Harris, 12-12-1988, 2245 × 1756 Color JPEG, © Sidney Harris/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Otro punto desde el cual podrían refutarse los postulados aquí vertidos es desde el holismo. En una conferencia impartida en el Reino Unido, este fue el principal ataque recibido al considerar que el enfoque se sostenía enormemente en el mercado del arte. Esto, una vez más, no es así. De hecho, uno de los principales aportes de este trabajo pretende ser la mixtura entre disciplinas, aunque con una base que siempre torna al contacto mercantil. Precisamente, soy consciente de que la situación real es la contraria, a saber: que una de las más válidas críticas podría hacerse, precisamente, por parte de aquellos que detentan un mayor conocimiento específico de los dispares campos utilizados. (Ver Figura 5) En consecuencia, estos posicionamientos contrarios (que consideran el presente texto demasiado ligado al mercado) se consideran inválidos. Esto se debe a que este texto no rehúsa tratar cuestiones polémicas, aun sabiendo que algunas de estas críticas serán vertidas como consecuencia de aquella alergia experimentada por los artistas y gentes de las artes que, con

asiduidad, les lleva a irritarse con todo aquello que ofende la idea que tienen de ellos mismos —como bien percibió el francés Pierre Bourdieu—. Así pues, y a sabiendas de que lo interesante no tiene por qué ser cierto o verosímil, en este texto me centraré, justamente, en los elementos que aporten certeza y verosimilitud más que en aquellos que simplemente puedan parecer interesantes. Especialmente ilustrativo en relación a esto es lo propuesto por Jeffrey S. Victor en su libro *“Satanic panic: the creation of a contemporary legend”*.² En él, exponía el modo poco crítico en que las personas creían en historias sobre ¡el diablo!, entre otras, por lo interesante y curioso de los relatos. De hecho, artículos publicados en el *“Wall Street Journal”* y en el *“The Washington Post”* llegaron a relatar en su día —haciendo buena esa máxima latina de *audacter calumniare, semper aliquid haeret*— los boicots y las llamadas sufridas por Procter&Gamble por parte de individuos con sospechas sobre su asociación comercial con Belzebú.³ ¿Se imaginan hacer ciencia en base a esta metodología? Bien, pues eso es lo que muchos artistas y humanistas parecen desear al defender que una plancha con clavos como la de Man Ray en el MoMA es el espíritu del hombre, o alguna cosa por el estilo. (Ver Figura 6)

Llegados a este punto, debe proseguirse este apartado introductorio especificando que, ciertamente, en este trabajo se realizará una generalización, por lo que es obvio que pueden existir casos particulares que incumplan lo expuesto. Precisamente en este intento generalizado típico de la investigación cualitativa, debe advertirse que el análisis realizado es eminentemente contextual y extrínseco, no intrínseco, pudiendo alegarse *ad hoc* que se ha olvidado la perspectiva axiológica y que, como derivación de tal reduccionismo sociológico, se es incapaz de disfrutar del arte y que se goza impidiendo el regocijo de los demás. En relación a esto último, se agradece el desvelo por la hipotética ineptitud sensible, pero se deprecia que se focalicen los juicios en la lógica argumentativa del discurso.

²Victor Jeffrey S., *Satanic panic: the creation of a contemporary legend* (Chicago: Open Court, 1993).

³Laura Blumenfeld, “Procter Gamble’s devil of a problem”, *The Washington Post*, 15 de Julio, 1991, https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1991/07/15/procter-gambles-devil-of-a-problem/36f27641-e679-40f4-ac02-9d12c59a2f3b/?noredirect=on&utm_term=.167f0c23e1a8 S/I. “P&G Once Again Has Devil of a Time with Rumors About Moon, Stars Logo”, *Wall Street Journal*, 26/03/1990. p. B3



Figura 6: Man Ray (Emmanuel Radnitzky), *Gift*, 1958 (Réplica de la original de 1921), Plancha pintada y tachuelas, 15,3 × 9 × 11,4 cm, © 2018 Man Ray Trust/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

Se podría criticar todo el trabajo —también— desde una perspectiva evolucionista de la Historia, en la que todo fuese a mejor en términos cualitativos, pero este es un juicio de valores que ni siquiera se plantea aquí, pues personalmente no poseo el conocimiento absoluto como para distinguir qué es mejor o peor en términos tan genéricos como “la Historia”. Además, si se piensa exclusivamente en el arte, a lo largo de esta tesis se expondrán razones que imposibilitan el establecimiento de tales criterios y perspectivas cualitativas. Por otro lado y a pesar de la intención de alcanzar un conocimiento de naturaleza positivista, es rotundamente cierto que las referencias y reflexiones han girado principalmente en torno al campo de las artes plásticas y visuales, excluyendo, en general, otras formas artísticas. Este sesgo —cuya existencia se admite y acepta de antemano—, es consecuencia de toda una tradición en la cual las principales y más comunes reflexiones han versado sobre estas tipologías artísticas, rogando disculpas por la generalización del término “arte” aun sabiendo

de la exclusión de la música, la literatura, etcétera., usualmente realizada.

Para dar conclusión a este apartado introductorio y antes de entrar en materia, empero, hay tres últimos puntos que deben ser expresados. El primero de ellos es que, realmente, no se ha establecido una diferenciación clara entre “arte moderno”, “arte contemporáneo” y “arte actual”. Con frecuencia existen varias clasificaciones, como verbigracia, la que considera que el arte actual es el realizado por artistas vivos, el contemporáneo tras la muerte de Pablo Picasso y, el moderno, con la aparición de las Vanguardias. Estas temporizaciones con asiduidad no son claras ni extremadamente compartidas, por lo que tomando consciencia de ello y pensando que no afectan realmente al contenido o dinámica de lo aquí presentado, no se han destinado mayores esfuerzos a esta delimitación, aunque debe advertirse tal cosa con precedencia. En segundo lugar, lo aquí expuesto se sostiene, de un modo pragmático, en aquella clasificación proporcionada por Leslie P. Singer según la cual en la jerarquía del mundo del arte las pequeñas galerías de ciudades sin influencia eran el escalafón más bajo, seguidas por las galerías de importantes ciudades, a posteriori los museos, etcétera. Singer realizó esta categorización pensando en el grado de aceptación del artista por parte del mercado y se podría criticar que, en esta tesis, con frecuencia se han utilizado como sinónimos los términos “institución” y “organización”, pero es que se piensa firmemente que las organizaciones son el motor de la “institución” en lo que al arte se refiere. Lo mismo ha acontecido con el uso de expresiones como “comprador” y “consumidor”, aún sabiéndose que ambas figuras no siempre son coincidentes en el mismo sujeto, aunque esta sí sea la dinámica general en lo tocante a adquisición de arte.

El último punto a ser destacado es que, las imágenes utilizadas, han sido proporcionadas amablemente por diferentes artistas, galerías, museos... a los que se agradece su colaboración. Sin embargo, en aquellos casos en los que no se ofrecieron los recursos gráficos, se solicitaron contraprestaciones económicas y demás, las imágenes han sido utilizadas igualmente. Su uso se ha realizado sin su correspondiente agradecimiento y acogiéndome al derecho de cita reconocido y regulado en España en el artículo 32 del Texto Refundido

de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI), según el Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. (Ver Figura 7) Más allá de esto y al no detentar aquellas facultades de las que Borges dotó en uno de sus cuentos a Funes el Memorioso, cualquier similitud con otros autores no debidamente referenciada —si es que la hubiese— responde a un acto de criptomnesia —pues puede garantizarse que la honestidad ha sido el motor de este proyecto de inicio a fin—, por lo que se insta a que se me aplique antes el principio de Hanlon que un juicio equívoco de valores.⁴

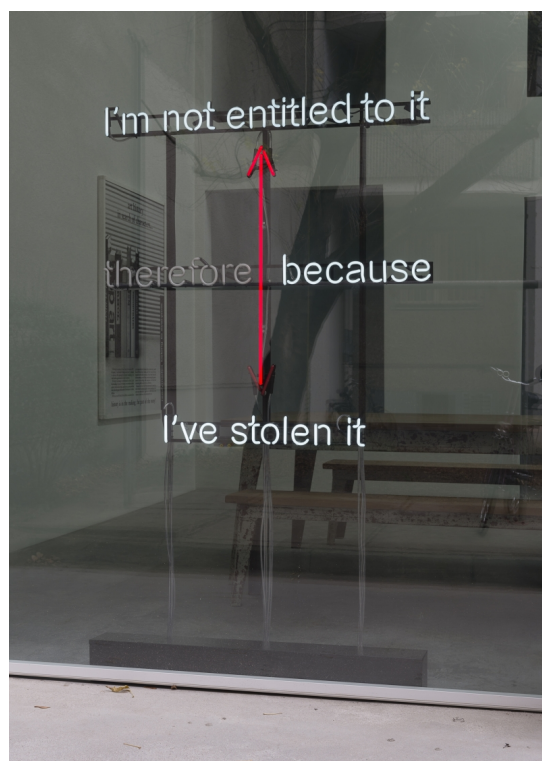


Figura 7: Andreas Slominski y Philippe Thomas, *Untitled (I've stolen it)*, 2014, Neón, estructura, cables, secuenciadores y transformadores, 1050 × 1060 × 50 mm, © Andreas Slominski y Philippe Thomas/Claire Fontaine, 2014, Cortesía: Claire Fontaine.

⁴Este adagio podría traducirse al español como: “Nunca atribuyas a la maldad lo que puede ser explicado por la estupidez”.

Arthur Bloch, *Murphy's law book two: more reasons why things go wrong* (Londres: Magnum, 1981).

Jorge L. Borges, *Ficciones* (Madrid: Alianza, 1997).

Estado del arte

Arthur Schopenhauer expresó, en uno de sus textos, lo que un proceso edificante de instrucción debería ser. Para el alemán, el conocimiento era como agregar ladrillos a una mochila. Lógicamente, ese peso era —a la larga— un grave problema y un impedimento si no se discriminaba entre aquellos tochos que se necesitaban y aquellos que no. Tal dificultad se maximizaba si los recursos recogidos no se utilizaban para, al fin, construir algo práctico, como una casa o una escalera que nos elevase a estadios intelectuales superiores. En un acto de honradez, debe admitirse que la propuesta de Schopenhauer no era exactamente así —pues fue leída hace demasiado tiempo como para recordarla con exactitud y de forma clara—, pero ese era su significado genérico. Muchos pensadores han aportado los pequeños ladrillos que han permitido construir los pequeños peldaños de esta tesis que, aunque insignificantes, aspiran a ser firmes y seguros para quien los transite.

Así, la primera bibliografía utilizada fue la compuesta por una serie de monográficos de Historia del arte por razones obvias, pues si es esta una tesis sobre arte, una aproximación a la historia del concepto era imprescindible. Sin embargo, no es este un texto sobre Historia del arte —aunque sus primeros puntos puedan hacerlo pensar—. Por ende, se han utilizado monográficos y manuales genéricos sin una segregación exhaustiva.

Después de lo anteriormente expuesto, se ha hecho utilización de algunos textos exclusivamente enfocados a la Estética como disciplina, la cual desde su creación como concepto con Baumgarten ha sufrido varias transformaciones considerables. En este sentido ha sido de obligatoria referencia “La crítica de la facultad de juzgar” kantiana o los volúmenes destinados a esta disciplina por parte de Valeriano Bozal —sin olvidarnos de Hume y otros clásicos—. No obstante, desde que Shelling y Hegel convirtieron de forma sistemática a la Estética en Filosofía del arte, las principales indagaciones han tenido por objeto la Filosofía

del arte y no la Estética al considerar que, precisamente y a diferencia de lo pensado por ambos autores, el arte ya no guarda relación alguna con aquella categoría metafísica y filosófica. Seguir haciendo uso de recursos con tal perspectiva, hubiese sido un lastre anacrónico equivalente a si se hubiese decidido cargar en la mochila no con ladrillos, sino con instrumentos prehistóricos con el objetivo de hacer uso de ellos para satisfacer necesidades actuales. Existe la obligación, empero, de expresar aquí que se han seleccionado textos de todas las épocas en base a la validez e interés de su contenido, huyendo de esa terrible desconfianza que se ha instaurado, actualmente, en la academia hacia lo antiguo y en favor de todo lo que es más novedoso. En la base de esa actitud reside exclusivamente un *argumentum ad novitatem* que debe asustar: nadie en su sano juicio rechazaría el darwinismo por antiguo y lo sustituiría por la cienciología por ser esta más nueva, por ejemplo. El mismo principio rector ha regido este texto desde su inicio hasta su final.

El trabajo aquí presentado ha contado también con la aportación de la disciplina de la Filosofía del lenguaje, especialmente con lo publicado por Wittgenstein y varias monografías que, a modo de bibliografía secundaria, han contribuido a su mejor comprensión y a una mayor amplitud perspectiva. Tras este paso obligatorio, se ha iniciado de forma estricta la búsqueda del conocimiento en el campo de la Teoría institucional del arte que, al fin y al cabo, es el principal ecosistema de esta propuesta conceptual. Para ello —aunque como ya confirmó Luhmann, el concepto de “*Artworld*” hizo su gran aparición en el siglo XIX—, en el caso contemporáneo han sido autores capitales Arthur C. Danto, George Dickie y Howard S. Becker; sin que esta especificación signifique que otros como Albrecht no se hayan adentrado en el mismo término.

Una vez realizado este proceso, se percibió un elemento alarmante, y fue la comprensión intuitiva de que la mayoría de las personas que citan a tales autores (especialmente a Danto) jamás realizaron una lectura directa de sus textos, cayendo de este modo en la distorsión informativa ya noticiada por Alport y por Postman ante semejantes acontecimientos. De haber realizado una lectura primaria, sería inconcebible el éxito casi mesiánico que Danto ha

llegado a atesorar, pues sus obras están plagadas de contradicciones y, en el caso de Dickie, de renunciados. Ante las deficiencias explicativas de estos autores —su propuesta parecía acertada, aunque no su resolución—, se emprendió un proceso investigador por los campos económicos del saber.

Muchos son los autores que han tratado cuestiones económicas de interés en sus potenciales aplicaciones al arte (aunque a veces con el ridículo eufemismo de “Economía naranja”), si bien en su vinculación directa, posiblemente, el autor primordial sea el suizo Bruno Frey. Con excepción de Frey, Vico u Ovejero en el caso español y algún grupo investigador localizado en los Países Bajos y en Alemania, principalmente la distinción entre la reflexión artística y la economía era total, como si sus pensadores fuesen aquella hormiga representada en el Rockbund Art Museum de Shanghái que, ante una simple traza de tiza en el suelo, veía un obstáculo insalvable que no podía sortear y modificaba su trayectoria constantemente con el único fin de no atravesarla.

Que tal conexión no se hubiese hecho, sin embargo, no significa que no pudiese hacerse y, con tal propósito, se acudió a referencias bibliográficas del campo de la Sociología y la Antropología Social y Cultural al considerar que en ese espectro disciplinar la conexión entre un producto cultural y la economía se haría más factible, como así fue. La unión principal se observó a partir del Interaccionismo simbólico, creado y diseminado desde sus orígenes por la admirada y denominada Escuela de Chicago. Autores de lo más útiles en este sentido para poder construir la escalinata que esta tesis aspira a ser fueron Howard Becker o Vera Zolberg, pero también DiMaggio, Bourdieu, Wollflin, Shiner y un largo etcétera. Capital es, también, Thorstein Veblen.⁵

De este modo, se aspiró a conseguir unificar varios campos con un único objetivo, lo que parece en ocasiones incomprensiblemente imposible, como si la historia no nos hubiese demostrado que en varias comunidades han coexistido de forma exitosa varios líderes coe-

⁵En el plano anecdótico pero no por ello menos representativo, cuando personalmente acudí a una tienda especializada en libros y pregunté por él, la respuesta obtenida fue: —“¿quién? Es la primera vez que lo escucho”. Desde ese momento se corroboró que la escritura del texto aquí presentado era necesaria.

táneamente en su interior (el Papa y el Emperador en Roma, el Shogun y el Mikado en Japón. . .). Con esto se salvó aquello vaticinado por Yves Michaud o Robert Morgan de “el fin del mundo del arte”: que el mundo del arte se haya transformado y mercantilizado, no significa que haya acabado.

Prosiguiendo con el estado del arte cabe remarcar que, en un inicio, la concepción de este texto era mucho más lineal. Finalmente, empero, su escritura ha sido mucho más pendular o incluso circular. A pesar de los momentos de preocupación por esta eventualidad, finalmente se comprendió que si se propone un sistema multidisciplinar —tal como aquí se intenta—, es probablemente imposible realizar una propuesta rectilínea si un sistema social no lo es, del mismo modo en el que es imposible hallar una resolución satisfactoria al problema geométrico de la cuadratura del círculo. Este descubrimiento y modificación de la idea inicial permitió dejar de esperar inútilmente una solución, pues se descubrió que tal preocupación era un sinsentido similar a la espera de Vladimir y Estragon por Godot en la obra teatral de Samuel Beckett.⁶

Para dar conclusión a este apartado, debe especificarse que la mayoría de las obras consultadas han sido yermas para lo aquí pretendido, por lo que su lectura total ha sido descartada del mismo modo en el que no es necesario beberse una botella completa de vino para detectar su calidad. De haberlas acabado, se hubiese incurrido en el riesgo de contaminación —o embriaguez/intoxicación— conceptual. No obstante, han sido agregadas a la sección bibliográfica en tanto que, ciertamente, fueron consultadas para la realización de esta tesis y, el grado de suficiencia académica que un título de Doctor representa, debe implicar, también, una correcta discriminación de las informaciones.

Dentro de este sistema institucional del arte (mundo del arte), con sus valores económicos, de significación y demás, los autores mencionados anteriormente y todos los que aparecen en la bibliografía han contribuido —también— a la comprensión de por qué razón los galeristas siempre ofrecen descuentos en sus obras a la vez que, frecuentemente, se utiliza

⁶Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (Barcelona: Austral, 2015).

la expresión “obra de valor incalculable” incluso cuando esto es falso.⁷ Ante semejante mar de contradicciones e incognitas, todos esos autores han colaborado en hacer que personalmente dejase de dar vueltas cual polilla a una farola y se recomienda enormemente su lectura, pues el texto aquí presentado no estará a la altura de los trabajos escritos por muchos de ellos. No obstante, la presente escalinata habría sido imposible sin todos sus ladrillos agregados precedentemente a la mochila que ha posibilitado esta obra.

⁷Esto es inexacto en tanto que siempre están aseguradas por un valor económico concreto más allá de las lógicas variaciones en función de si la póliza firmada es por el valor declarado o por el valor convenido de la pieza, que el contrato sea a todo riesgo, multirriesgo o en vistas a garantías concretas, así como que se firme con una compañía aseguradora genérica o especializada en arte, etc.

Capítulo 1

1. Falta de normas en el arte actual⁸

1.1. El problema del pluralismo para el establecimiento de un canon

El esencialismo

Como punto de partida en esta tesis debemos reparar en el hecho de que los sucesos, así como las obras que la disciplina de la Historia del arte analiza, han sido considerados desde dispares procedimientos. Por consiguiente, la desemejante significación otorgada a determinados valores y propiedades por parte de este campo de estudio ha conllevado, a su vez, a diversos juicios acerca de aquello que es (o no) arte. En este sentido y dirección, como sugirió Nicos Hadjinicolaou tomando la estela de Panofsky, asiduamente la Historia del arte se ha hallado fundamentada ya sea en la historia del artista, en la historia de las sociedades –no desde una perspectiva ideológica o de clases– o, en otras ocasiones, en la historia de la propia obra.⁹ Panofsky, por su parte, había abreviado estos tres enfoques en dos: la historia del arte formalista y la contextualista.¹⁰ Indistintamente de las pequeñas diferencias entre estas subdivisiones, empero, la aceptación de estos tres itinerarios frecuentemente observables en la Historia del arte propuestos por el griego supone un problema. Tal obstáculo se origina a la hora de comprender oportunamente el marco interpretativo –especialmente desde una

⁸Lo descrito en este apartado fue muy concisamente publicado en forma de capítulo de libro, en escasas tres páginas y a modo de avance de lo hallado.

Adrià Harillo Pla, “Art: a philosophical topic from the sociology of language and its pragmatism”, en *Практическая философия: от классики до информационного* (Astracán: Sorokin Roman Vasilyevich, 2018)

⁹Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases* (México D.F.: Siglo Veintiuno, 1983), 20.

¹⁰Michael A. Holly, *Panofsky and the foundations of art history* (Ithaca: Cornell University Press, 1984).

perspectiva constructivista— por el que el arte deviene arte o, el artista, artista. El método por el que la construcción y legitimación de disposiciones es ejercida por parte de diferentes agentes sociales —lenguaje mediante— no fue, sin embargo, uno de los principales interrogantes de la noción esencialista del arte.¹¹

La defensa de un arte de índole esencialista representaba —y sigue significando— una supresión —que no resolución— de este nebuloso problema relativo al conocimiento de las particularidades del marco interpretativo ya que, aunque todo arte ha sido realizado en un marco —sea este de la tipología que sea—, la teorización no ha centralizado sus esfuerzos en él.¹² Semejante omisión se debe, en el caso que nos ocupa, al hecho de que “*los conceptos metafísicos fundamentales* [se encontrarían] *situados lejos de las raíces socio-históricas del pensamiento*”.¹³ Así, si la esencia del arte en tanto que esencial se halla fuera de lo socio-histórico, el análisis del marco interpretativo tendría poco menos que una importancia residual, pues sería inmutable. Así las cosas, llegó un momento en el que el deductivismo en el que se sustentó el esencialismo artístico dio paso, no obstante, a otras concepciones categorizadoras del arte. Dos de los ensayistas que testimoniaron y apoyaron este cambio en la importancia de la esencia fueron, desde una perspectiva moderna y contemporánea, Paul Ziff y Morris Weitz, los cuales se constituyeron en defensores de la inexistencia de una esencia artística. A tales efectos, ambos autores lo hicieron no solamente rechazando la presencia de aspectos esenciales en lo referente a los contenidos y formas de los objetos artísticos, sino también en lo que a las condiciones de necesidad y suficiencia de los mismos se refiere.¹⁴

El esencialismo, sinópticamente, podríamos manifestar que adolecía de dos considerables dificultades. La primera de ellas fue, desde una perspectiva platónica, que la forma de las

¹¹Dorde Cuvardic García, “Los marcos interpretativos en la ciencia social”, *Revista Reflexiones* 80, no. 1 (2001).

¹²George Dickie, *El círculo del arte: una teoría del arte* (Barcelona: Paidós, 2005), 93.

¹³Herbert Marcuse, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos* (Madrid: Alianza, 1971), 9.

¹⁴T. J. Diffey, “Essentialism and the definitions of ‘art’”, *The British Journal of Aesthetics* 13, no. 2 (1973): 103-120.

Dickie, *El círculo del arte*, 16.

cosas no cambia –su esencia–, hecho que ocasionaba la necesidad de controlar –por parte del artista como ejecutante– la naturaleza, lo que acarreó el problema de que no existiesen suficientes artistas geniales con las mencionadas aptitudes.¹⁵ De hecho, aunque a partir del mecanicismo newtoniano, la revolución científica y la Ilustración la relación del hombre con la naturaleza varió enteramente, antes de estos sucesos las producciones humanas eran percibidas como adláteres a ésta y no al revés.¹⁶

Hecha la anterior observación, la segunda de las trabas que contribuyeron a abandonar el paradigma esencialista del arte fue que, en las actuales fechas, resulta difícil sostener la presencia de esferas metafísicas fundamentales e independientes de agentes socio-históricos, inclusive cuando los más idealistas estetas han deseado que las grandes categorías estéticas se hallasen incomunicadas de su contexto histórico-cultural.¹⁷ Un ejemplificador signo de semejante hecho se localiza en el arte mimético consciente, surgido en Grecia y nacido conexamente con la filosofía, lo que habría sido imposible en un contexto diferente.¹⁸

Fue sin embargo el propio Platón quien postuló que el arte entrañaba una amenaza por

¹⁵Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002). Herbert Marcuse, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*, 15.

Larry E. Shiner, *La invención del arte: una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2014), 61.

¹⁶José L. Molina y Hugo Valenzuela, *Invitación a la antropología económica* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006), 71.

¹⁷Esta concepción metafísica inmutable vastamente ligada a posiciones también teológicas no está, en absoluto, liberada de rompecabezas pues, desde una perspectiva historicista, tratar la esencialidad repudiando sus particularidades de temporalidad y contexto es un equívoco, además de un imposible.

Giacomo Giannini, “Metafísica e problema antropológico”, *Giornale di Metafisica: rivista bimestrale di filosofia* 9, no. 2 (1954): 143-146.

Ernst Tugendhat, *Antropología en vez de metafísica* (Barcelona: Gedisa, 2008).

En lo referente a esta posición historicista frente a la esencialista, directamente adaptada al caso del arte, puede consultarse:

Veronica Tozzi, “Tomándose la historia en serio. Danto, esencialismo histórico e indiscernibles”, *Revista de Filosofía* 32, no. 2 (2007): 109-126.

En este artículo se presenta el intento –aunque en el arte contemporáneo–, de hacer ambas posturas compatibles, aunque esto resulte en un oxímoron y pese a que para ello deba reconocerse, como en la página 115, que el intento de casar ambas “*estrictamente nos sitúa en la paradójica, pero no por eso menos deseable, situación de aceptar que todas las obras de arte comparten una esencia no obstante sin tener una esencia en particular*”. No solamente yace una paradoja en semejante afirmación e intento sino que, además, repudia de pleno la existencia de los citados conceptos metafísicos ajenos a un contexto socio-cultural concreto.

¹⁸Para algunos, en la actualidad filosofía y arte corresponden a la misma cosa.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 129.

Idem, 96.

su recta correlación con la emoción más que con la razón, tesitura que le llevó a razonar en torno al destierro de los artistas de la *polis* mientras que, los espartanos –menos fieles a los pulcros ademanes–, directamente expulsaron a las artes de ésta.¹⁹ Sin embargo, esta circunstancia no fue óbice para que en el siglo XIX las emociones pasasen a ser consideradas esenciales en el arte.²⁰

Para dar por concluido este alegato y siguiendo esta razón, el esencialismo encontraría, tal como hemos venido defendiendo, sus principales flojidades en el hecho de sustentarse en categorías metafísicas fundamentales, lo que resulta altamente complejo tanto en términos cualitativos y cuantitativos de producción –para el artista que debía plasmar dichas categorías en la obra– como de objetividad y generalidad de semejantes categorías, pues no todas las culturas comparten los mismos códigos lexicográficos.²¹

¹⁹Platón, “Libro X”, en *La República* (Madrid: Alianza Editorial, 2000).
Manfred Lossau, “¿Platón enemigo del arte?”, *Minerva: Revista de filología clàssica*, no. 6 (1992):117-140.
Shiner, *La invención del arte*, 224.

²⁰Dickie, *El círculo del arte*, 16.

²¹Aunque para Ortega y Gasset el problema no fuese el talento personal sino la falta de nuevas composiciones, al asunto de las precedentes incertidumbres acerca de la existencia de categorías fundamentales –no socio-históricas– adheridas a la creación artística, hay que adicionar el asunto de la atribución de significados. Desde un punto de vista conceptual, podría aspirarse a la existencia de semejantes categorías fundamentales. No obstante, el hecho de que categorías como “Dios”, “felicidad”, “libertad”... pudiesen ser consideradas universales no significa que tuviesen el mismo significado para todos los seres humanos. En términos conceptuales asociados a la conducta, por ejemplo, todos consideraríamos la sinceridad, la honestidad... como valores deseables. La atribución de “sincero”, “honesto”... puede diferir en gran medida, pero, dependiendo de quien realice el juicio pues no es lo mismo la idea general que la idea particular. Administrando la misma norma, la existencia de un Dios será diferente en una religión monoteísta, en una religión politeísta, panteísta... En una sociedad como la norcoreana, el concepto de felicidad o libertad diferirá del mismo concepto en India o en España, etc. Si se acepta como válido este argumento, se seguirá que es arduo –cualitativa y cuantitativamente– el disponer de artistas que conozcan las categorías metafísicas fundamentales, que conozcan la forma de plasmarlas en la práctica artística y que, además, compartan un código de significación con una cantidad representativa de sujetos (aunque este hecho convierta ya a la categoría en cuestión en no ajena a lo socio-histórico). Para los japoneses, por ejemplo, la camelia es símbolo de decapitación por roja y por separarse fácilmente de la planta. Para nosotros, en cambio, no posee significación parecida. En referencia al ilustrativo caso de la camelia para los japoneses y estableciendo una relación con la cuestión lexicográfica aquí expresada cabe señalar que, la lengua japonesa, careció de sustantivo para “arte” hasta el siglo XIX.

Jean-Marie Schaeffer, *Adiós a la estética* (Madrid: A. Machado Libros, 2005), 59.

Adrià Harillo Pla, “El fetiche del arte y la incoherencia de la universalidad”, *Eikasias: revista de filosofía*, no. 71 (2016): 265-276.

Charles Darwin, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (Madrid: Alianza, 1984).

José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Espasa Calpe, 1987), 56.

Shiner, *La invención del arte*, 37.

La teoría imitativa

Debido a que no es esta la materia primordial del presente escrito, soslayaremos aquí las particularidades y rehusaremos el realizar una presentación exacta de esta visión imitativa del arte. Nos fundamentaremos, por eso, en los hechos característicos que nos permitan desarrollar nuestro itinerario teórico de la forma más adecuada.²²

Platón, igual que siglos después proclamó el renombrado escritor William Shakespeare, situó al arte en la posición ontológica más baja del conocimiento por asemejarse a “*las apariencias, las imágenes del espejo y los sueños*”, lejos del mundo de las ideas, de la razón y la verdad ambicionada por el propio filósofo heleno.²³ Debe notarse, sin embargo, que para el griego el hecho de que el arte no ocupe una privilegiada posición ontológica no significa que la creación de lo bello sea sencilla.²⁴ También Nelson Goodman, autor que será mencionado

Willard Van Orman Quine, *La relatividad ontológica y otros ensayos* (Madrid: Tecnos, 1974).

Para un caso directamente relacionado con el arte consúltese:

Manuel A. Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico* (Barcelona: Ariel, 2008), 24.

²²Para un conocimiento más profundo acerca del concepto de *mimesis*:

Valeriano Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I* (Madrid: Historia 16, 1997).

²³Danto, *La transfiguración del lugar común*, 30.

Arthur C. Danto, *Qué es el arte* (Barcelona: Paidós, 2016), 15.

De este modo, el arte sería poco más que “simple” mecanismo de engaño y seducción, a diferencia de la filosofía. Para no faltar a la verdad de forma descuidadamente parcial, el otro gran pensador occidental de la época, el estagirita Aristóteles, posicionó al arte en un nivel superior como consecuencia de su contenido representacional. En vista de que “*la teoría imitativa del arte nace con Platón*” y del hecho de que “*se mantiene durante mucho tiempo*”, no obstante, en nuestro camino dedicaremos mayores paráfrasis a la teoría platónica en lo que a este asunto apunta. No deja de resultar paradójico, empero, que el mimetismo mantuviese su vinculación entre arte y *mimesis* durante tan largo tiempo incluso cuando, su propio fundador, le otorgó características ontológicamente tan fútiles.

Dickie, *El círculo del arte*, 15.

Para una especial y sucinta comparación –aunque excesivamente desde el punto de vista de la psicología evolutiva– entre ambos autores en relación con la posición del arte en su filosofía puede consultarse:

Denis Dutton, *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana* (Barcelona: Paidós, 2015), 52-54.

También:

Víctor Manuel Tirado San Juan, *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles: la idea de la estética* (Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso, 2013).

²⁴Así lo transmite Platón por boca de Sócrates en su obra *Hypias Mayor* en el punto 204 e.

Platón, *Hippias mayor* (Indiánapolis: Hackett Pub. Co, 1982).

Jorge Peñuela, “Pensar en Platón: El problema de lo bello contemporáneo”, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 1, no. 1 (2007): 111-126.

Emilio Lledó, “Lo bello es difícil”, *El País*, 18 de enero, 2009, https://elpais.com/diario/2009/01/18/e ps/1232263617_850215.html

Stefan Morawski, *Arte fácil y arte difícil* (Valencia: Episteme, 1998).

a lo largo de esta tesis, siguió un equivalente rumbo teórico en las contemporáneas fechas.²⁵

El distanciamiento de esta noción mimética del arte con el anterior paradigma, o lo que es lo mismo, con esa suerte de entidades platónicas eternas, prefijadas e inmutables que el propio Platón ya desvinculó del arte, supuso una fracción entre lo que podía ser considerado como esencial o divino y lo natural. Del intento de conciliación entre ambos estadios nació el canon, un canon con toques intersubjetivos e intergeneracionales.²⁶

En esta coyuntura, la imitación sería el modo de crear u obtener, mediante las limitaciones naturales, un gozo –o un displacer– análogo al de lo divino o esencial, aunque ello sucediese como una entelequia –en ocasiones tan anodina como aquellas formas imitativas representadas con las manos y las sombras publicadas por Henry Bursill originalmente en su libro de 1859—. ²⁷

En vista de esta tesitura, una obra de arte era la que se asemejaba a la realizada por el maestro y se encontraba instaurada en una costumbre, en una herencia basada en unos principios hacedores de arte, o lo que es lo mismo, de lo preexistente.²⁸ Únicamente de este modo se alcanzaba a tocar la perfección, lo que otorga pleno sentido a la popular expresión de Plutarco que reza: “*gozamos de la obra y despreciamos al autor*”.²⁹

²⁵Danto, *La transfiguración del lugar común*, 54.

²⁶José L. Pardo, *Estética de lo peor: de las ventajas e inconvenientes del arte para la vida* (Madrid: Pasos Perdidos, 2016), 21.

Gerard Vilar Roca, *Las razones del arte* (Madrid: A. Machado Libros, 2005), 227.

²⁷Con referencia a lo anterior, nuestro repudio reside en la misma pauta por la que una imitación de Y no es Y. Cabe agregar, empero, que el mismo Danto aportó las que, a su entender, eran las tres cualidades indispensables para hacer de algo una imitación, a saber: a) que denote de qué cosa es imitación, b) o que entre en la explicación de imitación, c) y que se parezca a lo que imita. En el primer capítulo de su obra, pero, el mismo Danto expresó que “*el parecido incluso el parecido exacto, no convierte [a algo] en imitación [de lo otro]*”. Siendo, por lo tanto, sus condiciones un tanto inexactas y debiendo conjeturar que la diferencia reside en la premeditación de la actividad.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 129.

Idem, 39.

Henry Bursill, *Hand shadows and more hand shadows to be thrown upon the wall* (Mineola: Dover Publications, 1997).

²⁸Cennino Cennini, *El libro del arte* (Valladolid: Maxtor, 2008).

Shiner, *La invención del arte*.

²⁹Un caso explicativo de esta enrevesada relación entre lo esencial y lo creado a partir de la imitación es el que Plinio el Viejo, ya en el siglo V a.C. –en el Libro 34-36 de *Historia natural*–, narra acerca de Zeuxis y sus contemporáneos. Según Plinio, Zeuxis consiguió pintar unos racimos de una forma tan realista que los pájaros se acercaron a su obra para picotearlos al confundirlos con racimos reales. Sin embargo, Zeuxis pidió



Figura 8: Pere Borrell del Caso, *Huyendo de la crítica*, 1874, Óleo sobre lienzo, 76 × 63 cm, © Creative Commons, Cortesía del Banco de España.

Fue en relación con los razonamientos que se han venido realizando y a la aludida tentativa de ilación entre lo esencial y lo imitativo que, los eruditos griegos, trataron de circunscribir

a Parrasio, uno de sus sincrónicos, que recorriese el cortinaje de su obra, sin percatarse de que el visillo se encontraba plasmado en el lienzo y no era, en consecuencia, un telón real. El mismo Zeuxis reconoció, tras semejante episodio, que Parrasio había sido mejor en tanto que, Zeuxis, había únicamente burlado a unos pájaros, mientras Parrasio lo había conseguido con un artista. Posteriormente, y según las palabras del propio Plinio el Viejo, Zeuxis pintó también a un niño junto a los racimos, consiguiendo el mismo efecto en lo referente a los pájaros, pero dándose por insatisfecho al considerar que si los pájaros habían acudido sin temer al niño era debido a que, el chiquillo, no era lo suficientemente realista, lo que significaba entonces que era más un remedo que no una imitación suficientemente fiel de la realidad. (Ver Figura 8)

Gaius Secundus *et al.*, *Storia naturale* (Turín: G. Einaudi, 1988).

Leon Battista Alberti, *De pictura* (París: Editions Allia, 2014).

Esta historia muy probablemente sea una quimera más que algo real. Bozal, en un patente acto de cordura especificó que, los racimos en cuestión, para nuestro marco de interpretación no producirían el mismo efecto y es que, frecuentemente, las anécdotas son empleadas para justificar la representación –en este caso la *mímesis*– de cada época, por mucho que ésta difiera con la de diferentes periodos.

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 33.

La frase de Plutarco se encuentra citada en:

Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte* (Barcelona: Destino Ediciones, 2002), 195.

–según Lessing– la pintura rigurosamente a la imitación de la belleza.³⁰



Figura 9: Eduardo de Martino, *Praia de Botafogo*, 1870, Óleo sobre lienzo, 43 × 74 cm, © Creative Commons, Cortesía de la Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³⁰Gonzalo Portales, “Mimesis poética e imitatio”, *Philosophica*, no. 23 (2005): 281-296.

El propio Lessing escribió en una ocasión que “como entre las piezas antiguas sacadas a la luz hay piezas de todas clases, sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquéllas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquéllas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención” Una sentencia muy reveladora en esta misma línea mimética es la que puede observarse en la contracubierta de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Emmanuel Kant en Edicions 62, cuyo prólogo fue realizado por Jèssica Jaques Pi. En ella, puede leerse: “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía arte, y el arte solamente puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y a su vez parece que sea naturaleza”. (Ver Figuras 9 y 10)

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 11.

Immanuel Kant, *Crítica de la facultat de jutjar* (Barcelona: Edicions 62, 2004).

Martin Robertson, *El arte griego: introducción a su historia* (Madrid: Alianza, 2006).



Figura 10: Théodore Rousseau, *The Old Park at Saint-Cloud*, 1831-1832, Óleo sobre lienzo, 66.6 × 82.5 cm, © National Gallery of Canada, Cortesía de la National Gallery of Canada.

Como resultado de esta contingencia y en consonancia con lo que acaeció en el caso del esencialismo, esta teoría imitativa —que según Aristóteles era la esencia del arte—, se topó con la limitación de la inexistencia de suficientes sujetos con tales destrezas, lo que en contextos señalados y como veremos a lo largo de la presente tesis, era contraproducente. Así, y citando a Winckelmann:

“los artistas de la Antigüedad llevaron el estudio de las proporciones y de las formas a tan alto grado de perfección y consiguieron determinar los contornos de las figuras con tal precisión, que no era posible apartarse de ello sin añadir nada nuevo ni pecar contra las reglas del Arte; la idea que ellos tenían de la belleza no podía ya elevarse más. Y lo mismo que todas las demás operaciones de la Naturaleza tienen un punto fijo, más allá del cual no es posible ir, el Arte

no podía hacer más progresos y forzosamente tuvo que retroceder”.³¹ (Ver Figuras 11 y 12)



Figura 11: Simon Vouet, *Madonna y niño*, 1635-1640, Óleo sobre lienzo, 99.06 × 78.74 × 1.27 cm, © Dallas Museum of Fine Arts, 1979.

³¹Johann J. Winckelmann, “Sección II. Capítulo XVII. Punto 311”, en *Historia del arte de la antigüedad* (Madrid: Akal, 2011).

Winckelmann hace uso de vocablos como “progreso” o “retroceso”, los cuales conllevan la integración de un juicio de valor que no tengo por qué compartir. Ello implicaría la aceptación de que “el juicio ha encontrado un mejor camino” hacia sus fines específicos y no “una mejor herramienta de conformismo discursivo”, algo que no se está listo para dictaminar por considerarlo susceptible de incidir con ello en una suerte de argumento *ad novitatem*.

Schaeffer, *Adiós a la estética*, 21.

Ortega y Gasset sería opuesto a esta limitación.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 109.

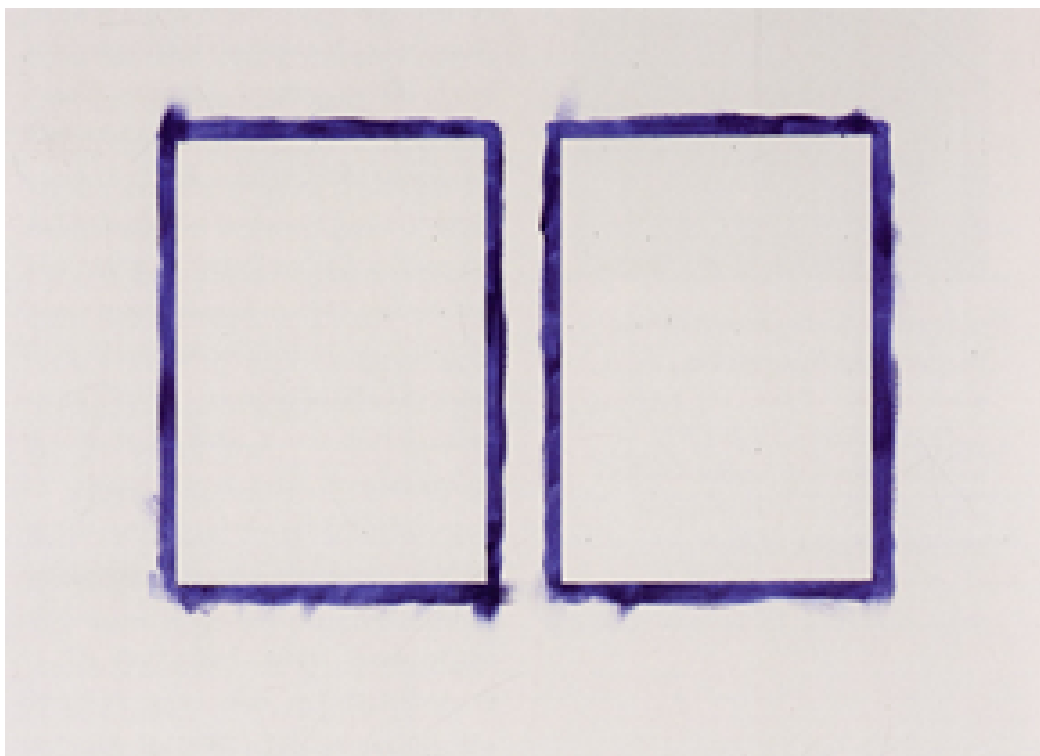


Figura 12: Yonatan Vinitzky, *New New Yask Over (Blue)*, 2011, Pintura brillante (S3560-R908 equivalente) sobre muro, Dimensión variable, © Tel Aviv Museum of Art, 2015, Cortesía del Tel Aviv Museum of Art.

La teoría intencional

Con la reforma experimentada por el arte a lo largo de los años, se arribó al punto en el que, con las Vanguardias, el paradigma teórico evolucionó nuevamente. En consonancia con los idearios precedentes, el proceso de creación debía seguir siendo algo plenamente intencionado (entendido como *proaíresis*: decisión, elección meditada, principio de acción) en líneas generales.³² En este propósito, la intencionalidad de crear –mayormente– una obra

³²En algunas situaciones ni siquiera la voluntad del artista debía ser la de crear una obra de arte, solamente la de “crear algo”, tal como ha quedado demostrado mediante piezas como “*Merda d’artista*” de Piero Manzoni o “*Fountain*” de Duchamp. Para comprender la intención real de Duchamp con su mingitorio –que podría estimarse más como una broma que como algo realmente profundo– y las causas por las que finalmente ha pasado a ser considerada la obra de arte más influyente del siglo XX puede consultarse:

Will Gompertz, “La Fuente, 1917”, en *Qué estas mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (Madrid: Editorial Taurus, 2013).

Agencias, “Un urinario, la obra de arte más influyente del siglo XX”, *El País*, 02 de diciembre, 2004, http://cultura.elpais.com/cultura/2004/12/02/actualidad/1101942001_850215.html

de arte y, de resultas de ello, el dotar a la obra de la aptitud de forma significativa, pasó a ser el atributo que los pensadores del arte valoraron como constitutivo de artisticidad. Lo dicho aquí se esclarecerá en lo que sigue: la existencia de una intención comunicativa por parte del artista, plasmada en la obra, era el elemento a ser examinado aunque no satisficiera, para ello, unas normas preestablecidas. En particular, si debiera rubricarse lo que el intencionalismo entrañó podría muy bien sacarse a colación la locución utilizada por Vilar, en la que ilustró esta intención comunicativa sin normas cuando dijo que: “*el arte es comunicación no normalizada de alguien con alguien*”.³³

Dada la condición antecedente, no es de extrañar que cuando Ernest Filloneau se interrogó acerca de uno de los maestros del Impresionismo sostuviese que “*Pissarro is becoming completely unintelligible*” [Pissarro se está volviendo completamente ininteligible], algo que se prolonga hasta el arte contemporáneo como “*a necessary effect of breaking away from the canons*” [un efecto necesario de romper con los cánones].³⁴

Algunos indicios de este hecho pueden rastrearse ya en Goya. El pintor nacido en Fuendetodos, había llegado a afirmar en un anuario de la Real Academia de San Fernando (1972) que no hay reglas en la pintura.³⁵ A efectos de aportar autenticidad a todo lo anterior, debe testificarse que una búsqueda a las confesiones de otros autores indica que, en algunas circunstancias, el artista parece incluso incapaz de informar acerca de sus intenciones de forma razonable, tal como ya advirtió Ortega y Gasset y Carl Andre ha evidenciado en alguna

Aristóteles, *Ética a Nicómaco* (Madrid: Gredos, 2014), 243.

³³Vilar Roca, *Las razones del arte*, 26.

Gerard Vilar Roca, “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, no. 29 (2002): 159-173.

Omar Calabrese, *El lenguaje del arte* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1987).

Vladimir Karbusicky, “La interacción realidad-obra de arte-sociedad”, en *Sociología del arte* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968), 137.

³⁴Citado en: Timothy J. Clark, “The painting of modern life”, en *Art in modern culture: an anthology of critical texts* (Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992), 47.

Jeremy Tanner et al., *The sociology of art: a reader* (Londres: Routledge, 2003), 126.

Danto asistió a dar fe de la complejidad de descifrar los lenguajes artísticos por parte de los intelectuales mediante la locución: “*Tuve la morbosa satisfacción de que no se entendiera en absoluto*”.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 17.

³⁵Danto, *Qué es el arte*, 123.

que otra ocasión con sus premiosas declaraciones.³⁶ Sin embargo, el desatino del reputado artista minimalista no debería desconcertar si se admite que “*el arte actual es discutido en tanto que no se comprende lo que los signos deben significar. No ayudando a distinguir la audacia de la torpeza*”.³⁷

Es también precisamente con referencia a lo anterior y como una suerte de hado que, la declaración de Carl Andre, vino precisamente a avalar la conversación que Ernest y Gilbert mantenían en un texto de Wilde y en el cual uno de ellos afirmaba que “*si la obra de un hombre es fácil de entender, la explicación resulta innecesaria*”, a lo que el segundo replicaba que “*si una obra es incomprensible, la explicación es mala*”, algo reafirmado por el periodista y escritor Thomas Wolfe.³⁸ (Ver Figuras 13a, 13b, 13c, 13d, 13e)

³⁶ “*In keeping with the time-honoured alignments of the avant-garde, the Minimalists were self-identified, but not especially clear-thinking, leftists. ‘My art will reflect not necessarily conscious politics but the unanalyzed politics of my life. Matter as matter rather than matter as symbol is a conscious political position, I think, essentially Marxist’ said Andre, contradictorily, in 1970*”.

[En consonancia con las alineaciones tradicionales de la vanguardia, los Minimalistas se identificaron a sí mismos, pero no especialmente de forma clara, como de izquierdas. ‘Mi arte reflejará no necesariamente la consciencia política sino la política no analizada de mi vida. La materia como materia más que la materia como símbolo es una posición política consciente, creo que esencialmente marxista’, dijo Andre, contradictoriamente, en 1970]

Anna C. Chave, “Minimalism and the Rethoric of Power”, en *Art in modern culture: an anthology of critical texts* (Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992), 265.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 220.

³⁷Bourdieu, *La distinción*, 40.

Francisca Pérez Carreño, “«Institución-arte» e intencionalidad artística”, *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, no. 32-33 (2001): 151-167.

³⁸Oscar Wilde, *El crítico como artista* (Madrid: Espasa Calpe, 2000), 16.

Thomas K. Wolfe, *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?* (Barcelona: Anagrama, 2010).



(a) *Five words in blue neon*, © Joseph Kosuth, 1965. (b) *Five words in orange neon*, © Joseph Kosuth, 1965.



(c) *Five words in yellow neon*, © Joseph Kosuth, 1965. (d) *Four Colors Four Words (Orange, Violet, Green, Blue)*, © Joseph Kosuth, 1966.



(e) *Five Words in Five Colors*, © Joseph Kosuth, 1965.

Figura 13: Joseph Kosuth, Neón, Dimensión desconocida.

Aun con todas las dudas y dificultades, empero, esto no impidió –ni detiene– a los artistas

vocear al mundo su condición, quién sabe si porque mantienen la esperanza de aquello que ilusamente defendía Rousseau de que no es necesario preguntarse qué es el genio sino que, si se tiene, se sabe, como así parecía ser el caso de Jean Floressas des Esseintes, el protagonista de la novela de Joris-Karl Huysmans que caía desmayado ante las sinfonías por él mismo preparadas.³⁹ (Ver Figura 14)

Keith Arnatt
TROUSER - WORD PIECE

'It is usually thought, and I dare say usually rightly thought, that what one might call the affirmative use of a term is basic – that, to understand 'x', we need to know what it is to be x, or to be an x, and that knowing this apprises us of what it is **not** to be x, not to be an x. But with 'real' it is the **negative** use that wears the trousers. That is, a definite sense attaches to the assertion that something is real, a real such-and-such, only in the light of a specific way in which it might be, or might have been, **not** real. 'A real duck' differs from the simple 'a duck' only in that it is used to exclude various ways of being not a real duck – but a dummy, a toy, a picture, a decoy, &c.; and moreover I don't know just how to take the assertion that it's a real duck unless I know just what, on that particular occasion, the speaker had it in mind to exclude (The) function of 'real' is not to contribute positively to the characterisation of anything, but to exclude possible ways of being **not** real – and these ways are both numerous for particular kinds of things, and liable to be quite different for things of different kinds. It is this identity of general function combined with immense diversity in specific applications which gives the word 'real' the, at first sight, baffling feature of having neither one single 'meaning', nor yet ambiguity, a number of different meanings.'

John Austin, 'Sense and Sensibilia.'



Figura 14: Keith Arnatt, *Trouser - Word Piece*, 1972 (2014), 2 fotografías en blanco y negro, impresiones de gelatina de plata montadas en aluminio, 2 partes cada una 76.7 × 76.7 cm, 2 partes, cada una de 80 × 80 cm (enmarcadas), © Keith Arnatt, Cortesía del artista y Sprüth Magers.

³⁹Especialmente alarmantes son los casos en los que tales voces son realizados por individuos que, independientemente de lo que ellos crean poseer, no disponen de formación artística, a los que no se les solicitan sus habilidades y para los que su actividad no supone más que una pequeña parte de sus ingresos. En este caso deberíamos plantearnos ¿en base a qué se sostiene tal epíteto? (Ver Figura 15).

Bruno S. Frey, *L'Economia de l'art* (Barcelona: La Caixa. Servei d'Estudis, 2000), 40.

Shiner, *La invención del arte*, 166.

Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo* (Madrid: Cátedra, 1984).

Nuria Peist Rojzman, *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento* (Madrid: Abada, 2012).



"Impressive, Meyers, but let's stick to your quantitative projections."

Figura 15: Paul Noth, 30-07-2007, 5291 × 4959 Color JPEG, © Paul Noth/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Resulta oportuno llegados a este punto, y desde la responsabilidad para con la razón, el cavilar acerca de esta tesitura sin omitir lo que Teresa de Lauretis considera

"the relations of power involved in enunciation and reception, which sustain the hierarchies of communication; the control of the means of production; the ideological construction of authorship and mastery; or more plainly, who speaks to whom, why, and for whom".⁴⁰

[las relaciones de poder involucradas en la enunciación y la recepción, que sostienen las jerarquías de la comunicación; el control de los medios de producción; la construcción ideológica de la autoría y el dominio; o más claramente, quién habla con quién, por qué y para quién]

⁴⁰Teresa de Lauretis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (Londres: Macmillan, 1984), 179.

Tal reflexión es imprescindible si se considera que estos agentes,

*"by virtue of their analyses and interpretations, they serve as mediators between the social facts and the mass of the population: they create the ideological justification for social practice" pero "one must always realize that something only counts as 'art' because a particular powerful person or group has defined it to be. [Then] if 'art' is a label put on certain things by certain people, where this label come from [?]"*⁴¹

[en virtud de sus análisis e interpretaciones, sirven como mediadores entre los hechos sociales y la masa de la población: crean la justificación ideológica para la práctica social [pero] uno siempre debe darse cuenta de que algo solo cuenta como 'arte' porque una particular persona o grupo poderoso lo ha definido así. [Entonces] si 'arte' es una etiqueta puesta a ciertas cosas por ciertas personas, [¿]de dónde viene esta etiqueta[?]]

En este sentido, esta idea premeditada de arte es indisociable del contexto en el que se produce, un momento socio-histórico en el que el sujeto y la liberación eran los ejes vertebradores del comportamiento del artista y de sus pensadores. Conviene subrayar que, como veremos más adelante, esta concepción de albedrío que guarda una clara ligazón con la desunión entre la idea de artesano y de artista que tuvo lugar en los siglos XVII y XVIII, ocasionó una dilatada suma de subtipos artísticos –y la obsolescencia acelerada de algunos de ellos– debido, conjeturablemente, a los pocos atributos comunes entre sí.⁴²

⁴¹Francis Frascina y Jonathan Harris, *Art in modern culture: an anthology of critical texts* (Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992), 32.

David Inglis *et al.*, *The sociology of art: ways of seeing* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005), 12.

⁴²Movimientos como el Impresionismo, el Posimpresionismo, el Primitivismo, el Puntillismo, el Fauvismo, el Expresionismo, el Cubismo, el Constructivismo, el Futurismo, el Vorticismo, el Orfismo, el Suprematismo, el Neoplasticismo, el Bauhaus, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Readymade, el Expresionismo abstracto, el arte Pop, el Conceptualismo, el Nuevo Realismo, el Arte Pobre, el Minimalismo, el Posmodernismo o el Arte actual son estilos con su propia etiqueta aflorados –y etiquetados– en un período de aproximadamente ciento cincuenta años, lo que presumiblemente, ejemplariza lo manifestado en el cuerpo del texto. (Ver Figura 16) Para casos más contemporáneos y actuales puede consultarse:

Herschel B. Chipp *et al.*, *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas* (Tres Cantos:

Es por todo esto que, el arte elaborado desde las Vanguuardias, podría concretarse como un modo de “*atentado simbólico al orden establecido de representación*”, pasándose de la mimesis o el esencialismo a observar cómo el artista, en palabras de Brecht,

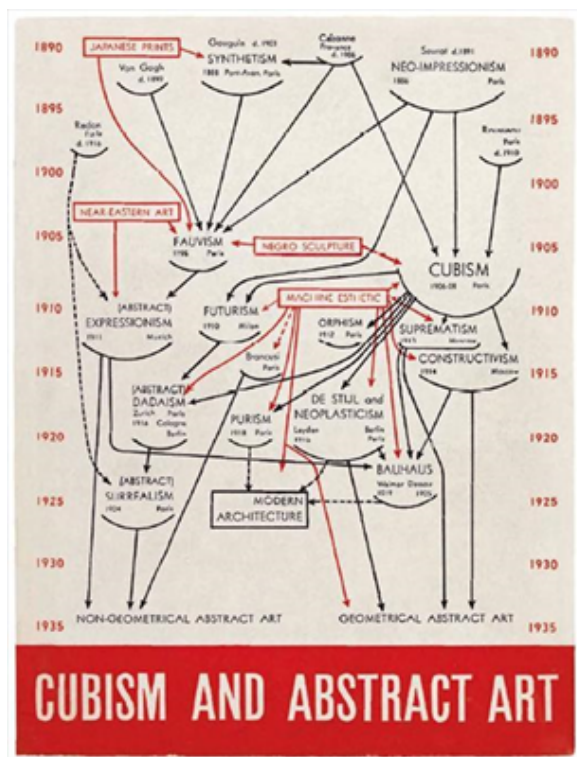


Figura 16: Alfred H. Barr Jr., Portada del catálogo de la exposición “Cubism and Abstract Art” en el MoMA de Nueva York, 1936, © The Museum of Modern Art, 1936.

*“ha[s] removed the motifs from [his] paintings. No recognizable objects appear there anymore. [He] reproduce[s] the sweeping curve of a chair –not the chair; the red of sky, not the burning house. [He] reproduce[s] the combination of lines and colours, not the combination of things”.*⁴³

Akal Ediciones, 1995).

Pascual Chust, *Arte actual* (Valencia: Universitat de València, 2016).

F. Serraller, *El arte contemporáneo* (Madrid: Taurus, 2014).

Ursula Hatje, *Historia de los estilos artísticos* (Madrid: Ediciones ISTMO, 1995).

Danto, *Qué es el arte*, 34-35.

⁴³Bertolt Brecht, “On Non-Objective Painting”, en *Art in modern culture: an anthology of critical texts* (Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992).

[ha eliminado los motivos de sus cuadros. Ya no aparecen objetos reconocibles. Reproduce la majestuosa curva de una silla, no la silla; el rojo del cielo, no la casa en llamas. Reproduce la combinación de líneas y colores, no la combinación de cosas]

Este quebrantamiento del método, sin embargo, a partir del instante en el que persiste en el tiempo “*se convierte en la norma [y] pasa a ser imperceptible*”.⁴⁴

Ante esta inédita orientación del arte y si se aprueba la regla –ausente en esta ocasión– como “*un patrón regular, mínimamente estable que prescribe unas rutas y, por ende, prohíbe otras*”, se antoja procedente que emergiesen posiciones como la de Danto, en la cual proclamó la era del pluralismo del arte y razón por la cual se ha elegido este mismo vocablo para el titular del presente punto de esta tesis.⁴⁵ Lo dicho hasta aquí entraña que, tras laurear el quebranto de la norma, semejante vulneración se convierte en una acción totalmente estéril, pues no se puede transgredir algo que no se encuentra normalizado.⁴⁶ De hecho, y

⁴⁴Pardo, *Estética de lo peor*, 112.

Sylvain Timsit, en sus divulgadas diez formas de manipulación mediática ya consideró la estrategia de la gradualidad como un elemento clave para la admisión de cambios que, súbitamente, no serían consentidos. La popular parábola de la rana hervida es un ejemplo muy visual de este hecho. No debe confundirse lo aquí expuesto, bajo ningún concepto, con la idea de “ley de gradualidad” frecuentemente utilizada de forma secuaz por aquellos que bajo el escudo de la palabra ciencia se esfuerzan en proteger sus ideales religiosos y morales, llegando a publicar algunos de ellos en revistas catalogadas en la “Clasificación Integrada de Revistas Científicas”, incluso cuando sus editoriales promueven lo antitético a los paradigmas científicos actuales.

⁴⁵Félix Ovejero Lucas, *El compromiso del creador: ética de la estética* (Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2014), 247.

Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós, 2010).

⁴⁶Pierre Bourdieu llegó a postular una cierta “individualidad concreta” de la obra artística que no podía ser, para bien o para mal, deducida de los principios definitorios de un estilo determinado. En oposición a esta afirmación del pensador francés, pero, hay que oponer dos hechos. El primero de ellos es la inviabilidad de establecer un estilo determinado –basado en obras de arte– si estas tienen, cada una, una “individualidad concreta” que más allá de permitir diferenciarlas, les impide formar parte de un “estilo determinado” pues, de ser así, los estilos artísticos serían inexistentes, algo que nos demuestra la Historia del arte y sus exámenes técnico-formales que no es así. En segundo lugar, si se entiende el estilo como un código común de significación mediante el cual la obra comunica, lo declarado por Bourdieu implicaría un lenguaje privado, una imposibilidad que será desarrollada más adelante.

Ante la posible objeción de que la obra comunicaría mediante un lenguaje nuevo que, con el transcurrir del tiempo pasaría a ser un lenguaje común –abandonando así su condición de privacidad y como en realidad lo pretendía Picasso–, debo rechazar aquí argumento parecido. El repudio a tal propuesta se sostiene en que, en los casos en los que alguien habla un idioma desconocido –como por ejemplo un niño de corta edad–,

parafraseando al propio Danto en alusión a una de las primordiales obras de Andy Warhol,

*“la caja de Brillo devino tan inevitable como sin sentido. Inevitable porque el gesto tenía que hacerse, con ese objeto o con cualquier otro. Sin sentido porque, una vez podía hacerse, ya no había ninguna razón para hacerlo”.*⁴⁷

Como resultado de esta disyuntiva, dos miembros fueron los referentes en criticar esta situación y, por lo tanto, en criticar el intencionalismo. Fueron Wimsatt y Beardsley quienes, en una conferencia realizada en 1946 titulada “La falacia intencional”, ya formularon razonamientos en contra de esta concepción del arte, no dejándose vencer por el concepto de “ignorancia pluralista” según el cual si los otros no ven una emergencia –en el paradigma del arte en este caso– es que no la hay y yo me equivoco en creer que sí.⁴⁸ Así, a pesar de que sea el contexto de la situación lo que, en cada caso, determine la tipología de actitudes vigentes en lo que se refiere al arte, debe tenerse en mente aquello ya presentado por Kant –y que guarda un nítido contacto con el posterior concepto de “guerra absoluta” ideado por Carl von Clausewitz–, quien postuló que, en una guerra sin normas sobre el uso de los medios posibles, la guerra pasa a ser de absoluto exterminio.⁴⁹

la comprensión de aquello que manifiesta se basa en los lenguajes comunes auxiliares, como puede ser el lenguaje no verbal.

Nota: Se deprecia que este mismo razonamiento se aplique a los casos sucesivos en los que se aborde la temática del lenguaje privado.

Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en *Sociología del arte* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968), 63.

María del Carmen Fernández Díez, “Importancia del lenguaje no verbal en el aprendizaje”, en *Enseñanza de las lenguas, comunicación y tecnología: actas de I Congreso Nacional de Didáctica de las Lenguas en el Sistema Educativo Español* (León: Grupo Editorial Universitario, 1998), 351-358.

La afirmación de Picasso se encuentra en:

David W. Galenson, *Conceptual revolutions in twentieth-century art* (Nueva York: Cambridge University Press, 2009), 3.

⁴⁷Danto, *La transfiguración del lugar común*, 295.

⁴⁸Dutton, *El instinto del arte*, 233.

⁴⁹Aaron T. Beck, *Prisioneros del odio: las bases de la ira, la hostilidad y la violencia* (Barcelona: Paidós, 2003), 117.

Este hecho terminaría en el fin del arte o en la muerte de éste pues, si cualquier cosa es válida, todo puede ser arte, y si todo es arte, nada lo es.

Danto, *Después del fin del arte*.

Carl von Clausewitz, *De la guerra* (Barcelona: Books4pocket, 2015).

Georg Simmel, *El conflicto: sociología del antagonismo* (Madrid: Sequitur, 2010), 26.

De hecho, el Catedrático Gerard Vilar ya afirmó que

“cualquier cosa puede ser una obra de arte. Cualquier objeto, escenario, acción, imagen o concepto puede ser una obra de arte. Una pintura, una performance, una instalación, un silencio, un discurso, un detritus, un órgano u organismo vivo, muerto, digital, real o virtual puede ser una obra de arte”

o, Clement Greenberg, que

“minimal works are readable as art, as almost everything today [...] including a door, a table, a blank sheet of paper...” y, en consecuencia, hacer arte *“está al alcance de casi todo el mundo”*.⁵⁰

[las obras minimalistas se pueden leer como arte, como casi todo hoy [...] incluyendo una puerta, una mesa, una hoja de papel en blanco... [y, en consecuencia, hacer arte] está al alcance de casi todo el mundo]

El propio Danto era del mismo parecer, aunque como puede vaticinarse, con restricciones: que cualquier cosa pueda ser arte no significa que todo lo sea y es que –y esta es aportación propia y no de Danto–, pensar que cualquier cosa puede ser arte sin más, sería sostener una perspectiva no contrafáctica de los escenarios, con toda la complejidad desde el plano de la lógica modal que ello conlleva.⁵¹

Isidre Rovira, *Artesania, art i societat* (Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular Alta Fulla, 1987), 34.

⁵⁰Vilar Roca, *Las razones del arte*, 18.

Fraschina y Harris, *Art in modern culture*, 266.

Dickie, *El círculo del arte*, 26.

En contra de esto algunos autores han defendido que una obra debe cumplir con algún predicado relevante como mínimo, los cuales serían excluyentes (figurativo-no figurativo, expresionista-no expresionista...) aunque ellos sean predicados poco relevantes por sí mismos, de igual modo que semejante propuesta revela poco conocimiento de conceptos de la historia del arte como, por ejemplo, los diferentes grados en la escala de iconicidad.

Dickie, *El círculo del arte*, 32-33.

⁵¹Danto, *La transfiguración del lugar común*, 107.

Idem, 159.

Oswaldo Pessoa Jr., “Escenarios contrafácticos”, *Prometeica*, no. 4 (2011): 44-54.

El lector comprenderá que solamente en este entorno presentado tienen alcance necesidades como la de Aaron Barschak, quien arrojó pintura a una obra de Jake Chapman al grito de “¡Viva Goya!” a la vez que, en su juicio, proclamaba haber creado una obra de arte.⁵² Esto no debería asombrar tomando como referencia el arte actual y considerando que en el caso de la ya famosa “restauración” del Ecce Hommo de Borja, su “restauradora” llegó a recibir el 49 % de beneficios de *merchandising* a la vez que afirmaba que lo volvería a hacer.⁵³ Otro caso enormemente similar al de Barshack es el de Máximo Caminero en el Pérez Art Museum de Miami. Este norteamericano de origen latino decidió destruir –y fue juzgado y declarado incurso en delito por ello– un jarrón valorado en un millón de dólares del artista chino Ai Weiwei. Sin embargo, cuando este último decide destruir en una de sus obras un jarrón de la dinastía Han o plasma el emblema de Coca-Cola en una vasija neolítica, no es tachado de estulto, sino de “iconoclasta con conciencia”, una serie de deleitosos epítetos también empleados para Robert Rauschenberg por dedicarse a raspar con gomas de borrar –al más puro estilo de un palimpsesto– un dibujo de Willem de Kooning.⁵⁴ (Ver Figura 17) Vale la pena remarcar, no obstante, que Dario Gamboni realizó un magnífico monográfico sobre destrucción de arte y, precisamente, sus conexiones con conceptos como el de vandalismo e iconoclastia. El libro de Gamboni, además, consta de una inmejorable cantidad de ejemplos ilustrativos.⁵⁵

⁵²Robert Verkaik, “Barschak jailed for art attack”, *The Independent*, 25 de noviembre, 2003, <http://www.independent.co.uk/news/uk/crime/barschak-jailed-for-art-attack-79921.html>

⁵³EFE. “La restauradora del eccehomo de Borja se llevará el 49 % de los beneficios del merchandising”, *Público*, 18 de agosto, 2015, <http://www.publico.es/sociedad/restauradora-del-eccehomo-borja-11evara.html>

EFE. “La autora del ‘Ecce Homo’ asegura que lo volvería a hacer”, *Público*, 09 de agosto, 2013, <http://www.publico.es/actualidad/autora-del-ecce-homo-asegura.html>

⁵⁴Redacción. “El artista que destruyó un jarrón de US\$1 millón del chino Ai Weiwei”, *BBC*, 18 de febrero, 2014, http://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2014/02/140217_ultnot_ai_weiwei_destruccion_protesta_jgc

Catalina Serra, “Ai Weiwei, un iconoclasta con conciencia”, *El País*, 08 de abril, 2011, https://elpais.com/cultura/2011/04/08/actualidad/1302213601_850215.html

Abigail Cain, “Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning”, *Artsy*, 14 de Junio, 2014, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning>

⁵⁵Dario Gamboni, *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution* (Londres: Reaktion, 2007).



Figura 17: **Izquierda:** Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, Rastros de medios de dibujo en papel con etiqueta y marco dorado, 64.14 × 55.25 × 1.27 cm, © Robert Rauschenberg Foundation, Cortesía del San Francisco Museum of Modern Art. **Derecha:** Exploración infrarroja mejorada digitalmente del dibujo borrado de “de Kooning” por Robert Rauschenberg en 1953. Se muestran rastros del dibujo original de Willem de Kooning. Exploración de luz visible por Ben Blackwell, 2010, Exploración y procesamiento de infrarrojos por Robin D. Myers, 2010, © San Francisco Museum of Modern Art, Cortesía del San Francisco Museum of Modern Art.

Con la voluntad de remediar esta situación, uno de los principales cambios efectuados fue el de clarificar que *“la intención objetiva de la obra no debe identificarse con la intención del artista”*.⁵⁶ Ciertamente parece sumamente sorprendente el acto de agraciarse con una intención propia a un objeto que no puede tener intencionalidad alguna por sí mismo en tanto que no dispone de capacidades mentales individuales, viniendo a ser, esta personificación –fuera de lugar en un texto académico y no literario–, realizada desde tres perspectivas considerablemente perceptibles.

La primera de ellas era la que consideraba que el arte era una práctica con unos procesos

⁵⁶Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, 51.

y resultados distantes a los de la artesanía o la ciencia, como sí había ocurrido otrora y bien recoge Eliane Strosberg.⁵⁷ Se opinaba a su vez que, con la separación entre la intención del artista y la del objeto en sí –la cual iba a ser determinada por los discursos que éste generase–, la obra de arte cobraba un valor de significación *eo ipso* y, en consecuencia, era libre y autónoma en lo que a sus métodos y lenguajes se refiere. Desde una segunda perspectiva, se engendró esta idea de la independencia de la obra desde una óptica marxista, asociando la obra de arte con el concepto de alienación.⁵⁸ La tercera perspectiva que es fácilmente indagable es la del arte entendido como un dispositivo con finalidades políticas, religiosas –como bien nos ha demostrado la hagiografía–, educativas y etcétera mediante un proceso ilustrativo y, al cabo, imperfecto.⁵⁹ (Ver Figura 18)

Como veremos a lo largo de esta tesis, esta diferenciación entre significación de la obra –ya hemos argumentado en contra del uso de la expresión “intención de la obra”– e intención del artista puede hallarse, a efectos prácticos, presente durante toda la Historia del arte como bien se ocupó de evocar el artista Robert Morris al declamar, haciendo referencia

⁵⁷Para los renacentistas existía toda una “ciencia del pintar” y, para los clásicos como Aristóteles, prácticas como la arquitectura –ejercicio que forma parte de las bellas artes en su acepción más clásica– eran también una ciencia.

Eliane Strosberg, *Art and science* (Nueva York: Abbeville Press, 2001).

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 24.

Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto* (Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982).

Shiner, *La invención del arte*.

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*.

Pardo, *Estética de lo peor*, 65-66.

⁵⁸Bajo esta concepción el artista no tendría una relación directa con su obra tras vender su fuerza productiva y depositarla en el objeto. Como en cualquier actividad productiva, el artista produciría y se alienaría. Roger L. Brown, “El proceso de creación en la cultura de masas”, en *Sociología del arte* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968), 93.

Alejandro Luis Fitzsimons, “¿Qué es el “fetichismo de la mercancía”? Un análisis textual de la sección cuarta del capítulo primero de El Capital de Marx”, *Revista de economía crítica*, no. 21 (2016): 43-58.

Santiago Alba Rico, “Trabajo, fetichismo y proletarización del consumo”, en *Orden social, deseo y antagonismos* (Santa Perpetua de la Moguda: Ediciones QVE, 2011).

⁵⁹A pesar de que tal forma de arte pueda ser pensada como perfecta desde un análisis pragmático, no lo es si se atiende al concepto de perfección desde una clave aristotélica, es decir, según la cual “*llamamos perfecto a lo que siempre se elige por sí mismo y nunca por otra cosa*”.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 34.

Susan Woodford, *Cómo mirar un cuadro* (Barcelona: Gustavo Gili Círculo de Lectores, 1985).

Shiner, *La invención del arte*, 42.



Figura 18: Johann Leberecht Eggink, *Prince Vladimir chooses a religion in 988*, 1822, Óleo sobre lienzo, 55.5 × 74 cm, © 2018 Creative Commons/Latvian National Museum of Art.

a la creación de obras que requieren de la participación del público, que “*sometimes it’s horrible. Sometimes you just can’t get people to do what you want*” [a veces es horrible. A veces simplemente no puedes hacer que la gente haga lo que quieres].⁶⁰ Dadas las condiciones que anteceden, esta oración de Morris posee una especial valía para instruir en lo temerario de considerar a la obra de arte como algo soberano *eo ipso* —aun cuando en ocasiones el resultado no armoniza con la intención original de su pensador—. En efecto, otros sujetos como Marina Abramović —probablemente la artista de *performances* más distinguida— han reiterado a lo largo de los años y en base a su pieza *Rhythm 0* realizada en el 1974 que

"lo que aprendí fue que, si dejas que el público decida, te pueden matar. Me sentí verdaderamente atacada: me cortaron la ropa, me clavarón las espigas de

⁶⁰Chave, “Minimalism and the Rethoric of Power”.
Pardo, *Estética de lo peor*, 147.

*las rosas en el estómago, una persona me apuntó a la cabeza con la pistola y otra se la quitó".*⁶¹

Esta impronta de libertad en la obra, por el contrario, debe relativizarse si se acude personalmente a una de sus *performances*, como la realizada en el verano de 2017 en el centro Pinchuk de Kiev y en la cual las reglas del juego estaban claramente predefinidas por la propia artista.⁶² (Ver Apéndice B, Figura B.1) Si bien no es menos cierto que la participación en tal *performance* fue una experiencia espléndida, lo que aquí nos interesa es demostrar cómo esta independencia de la obra debe relativizarse firmemente.

Para dar fin a este punto y a pesar de la situación planteada, la principal voluntad aclaratoria aquí buscada radica en el hecho de que esta particularidad –la diferencia entre la concepción de la obra y su resultado final– había sido, en líneas generales, omitida por parte de los historiadores y más aún si el estudio era realizado desde el análisis de la obra –siguiendo las categorías ya citadas de Hadjinicolaou—. Llegado este momento, existe la exigencia de considerar al arte por sí mismo –aunque no con voluntad propia–, lo que no está exento de problemas.

1.2. El problema lingüístico y las definiciones insatisfactorias sobre el arte

Considerando este nuevo pensamiento, la totalidad de los empeños conceptuales llevados a cabo con la ambición de comprender en mayor medida aquello que es el arte tuvieron, como objeto de estudio, nuevamente la obra más que el artista. En este sentido y después de lo anteriormente expuesto, uno de los procedimientos a ser emprendidos preferentemente debería ser, como no podría ser de otro modo, el de aproximarse a realizar una consulta al

⁶¹Marta Peirano, “Marina Abramovic en tres actos demenciales”, *El Diario*, 18 de noviembre, 2014, http://www.eldiario.es/cultura/arte/Marina-Abramovic-actos-sobrehumanos_0_325818209.html

⁶²Por lo pronto y oyendo avecinarse la crítica de que son precisamente estos preceptos los que dan lugar a la existencia de la obra, no podemos más que encontrarnos de acuerdo con semejante parecer. Ello no significa, pero, que la libertad de los individuos que forman parte activa en tales experiencias constitutivas sea total, como en muchas ocasiones pretende hacerse entender.

diccionario con el objetivo de investigar si, lexicográficamente, puede alcanzarse averiguación alguna en relación a la problemática definición del arte.⁶³ Dadas las condiciones que anteceden, este examen filológico podría contribuir a arrojar luz a la cuestión de lo que es el arte, especialmente si se tiene en cuenta la línea teórica de Ferdinand de Saussure largos años atrás. Para el suizo, el lenguaje sería un instrumento contextual basado en una trama de relaciones que convencionalmente fijaría el significado de una palabra. El análisis de este significado, así como de su uso y evolución desde una perspectiva cultural y sociológica debería, cuanto menos, proveer alguna información útil sobre el marco interpretativo generador de la obra, algo que con anterioridad ya hemos considerado como poco examinado de modo exitoso. Además, nos permitiría alinearnos con el giro pragmático y lingüístico de Richard Rorty.⁶⁴

A este propósito y en primera instancia resulta relativamente simple reparar en la existencia de una separación. Ésta se produce entre el significado y la referencia del término arte y es observable si se emprende un proceso comparativo entre la transformación de la palabra en el diccionario y la referencia en el empleo del término.⁶⁵ Lo peor del caso es que, el adverso desenlace de tal cotejo, ya era algo que podía vaticinarse tras saber de otros estériles intentos por descubrir algo más revelador entre el idioma. Estos intentos paradójicos

⁶³Esta tentativa tendría la finalidad de alcanzar dictámenes menos filosóficos pero no por ello menos efectivos. Del mismo modo en el que el agua puede ser definida como un *“líquido transparente, incoloro, inodoro e insípido en estado puro, cuyas moléculas están formadas por dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno, y que constituye el componente más abundante de la superficie terrestre y el mayoritario de todos los organismos vivos”* o como *“H₂O”*, dependiendo de la especialización desde la que se analice, algo parejo podría pensarse que ocurre en el caso del arte. Podría acontecer que, una aproximación filosófica, resultase incompetente en contraste con una perspectiva lingüística, la cual asistiese a descifrar –en una u otra dirección– los rompecabezas vinculados al tema que aquí nos ocupa. Habrá quien se sienta tentado de defender que para ver el agua como *“H₂O”* es necesario tener formación (en química) y que lo mismo acontecería para con el arte. Como veremos a lo largo de este trabajo, tal propuesta será rechazada tanto de forma implícita como explícita.

RAE, *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Real Academia Española, 2014).

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 184.

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 10.

⁶⁴Richard Rorty, *The Linguistic turn: essays in philosophical method* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

⁶⁵Adrià Harillo Pla, “Arte en el DRAE. Entre significado y referencia”, *Eikasía: revista de filosofía*, no. 68 (2016): 265-290.

que fueron, a su vez, los principales acicates para incoar la exploración de la concordancia entre el significado y la referencia del vocablo arte, pueden localizarse también desde lo más prematuro de la reflexión en torno a éste.

En este mismo sentido y dirección, explorando nuevamente la crítica platónica a las artes, el clásico definía el arte como imitación de la realidad. Con todo, parece ésta ser una definición exigua debido a que, un mínimo fundamento de lógica formal, implica reparar en un uso impropio de las condiciones de necesidad y de suficiencia pues, si se admite que no cualquier forma de imitación es arte, la definición vinculante de arte e imitación no puede ser más que una definición parcial en la que, la imitación, detente el cometido de condición necesaria, pero no de suficiencia.⁶⁶ Esto es lo que se ha encargado de indicar la propia Historia del arte en la que, salvo en sucesos muy anormales, las falsificaciones reducen su valor –y precio– casi de forma súbita desde el instante en el que tal diferencia es probada. De hecho, en Salerno existía un “Museo del Falso” instaurado por el “*Centro Studi sul Falso*” y que, aunque no se dedicaba exclusivamente a las falsificaciones artísticas, cerró en 2011 –por lo que se deduce, entre otras, la falta de interés por su oferta—.⁶⁷ En esta misma línea, algunos de los hechos más divulgados sobre famosos falsificadores son los de Eric Hebborn –Christie’s vendió sus piezas–, Han van Meegeren –museos nacionales holandeses expusieron durante años sus falsificaciones– o el de la adquisición en noviembre de 2004 de la obra “Virgen con el Niño” por parte del archiprestigioso Metropolitan Museum de Nueva York a Christie’s.⁶⁸ Tras la adquisición de la pieza –supuestamente– de Duccio di Buoninsegna, James Beck la

⁶⁶Dickie, *El círculo del arte*, 13.

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 47-52.

⁶⁷Este museo no debe confundirse con el Falseum de Verrone.

Gabriele Bojano, “Casillo chiude il «Museo del falso». La decisione dopo 20 anni di attività”, *Corriere del Mezzogiorno*, 09 de marzo, 2011, https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_e_cultura/2011/9-marzo-2011/casillo-chiude-ilmuseo-falsola-decisione-20-anni-attivita--190185330002.shtml

⁶⁸Amanda Williams, “Drawings and paintings by the ‘greatest forger of the 20th Century’ are to be auctioned nearly 20 years after his brutal murder”, *Daily Mail*, 01 de junio, 2015, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3105717/Drawings-paintings-greatest-forger-20th-Century-auctioned-nearly-20-years-brutal-murder.html>

Israel Viana, “Van Meegeren: «¡He probado al mundo que un plagio puede ser tan bello como el original!»”, *ABC*, 18 de octubre, 2013, <http://www.abc.es/20110615/archivo/abci-meegeren-falsificador-goe-ring-vermeer-201106131626.html>

describió como una excelente falsificación debido al uso de un recurso pictórico que no fue utilizado hasta cien años después viéndose, Christie's, obligada a emitir un comunicado en el que se limitaba a afirmar que consideraba satisfactoria la atribución al italiano entre los lamentos jeremíacos de Beck por considerar que, como contribuyente, semejante cantidad de millones habían sido tirados al inodoro.⁶⁹ El museo francés de Terrus (en Elna) magnificó los citados casos llegando a descubrir, ni más ni menos, que más de la mitad de su colección –amasada durante más de dos décadas– era también falsa, un hecho del que toda la prensa se hizo eco; sin embargo, mucho le faltó para conseguir igualar a un museo privado de Hebei que tuvo que cerrar ya que casi la totalidad lo era.⁷⁰ De todo lo aquí expuesto se deducen, cuanto menos, un par de tesis verosímiles. La primera es que la imitación no es arte per se, incluso siendo indistinguible del original realizado por los grandes artistas. La segunda, está basada en el principio de que si

*“desde el punto de vista de las apariencias externas, un falso X se parece lo suficiente a X como para ser tomado por X, entonces tomaremos un falso X por un X. Pero la imitación de X no deja de ser un falso X”, [siendo primordialmente] ““Original” y “Falsificado” una condición social [resultante de que] quien paga una gran cantidad de dinero por una obra no quiere que se realice una reproducción de la misma, aunque no [se] pueda distinguir de la original”.*⁷¹

A pesar de que algunos pensadores se han posicionado a favor de defender que una falsificación sí puede ser una obra de arte y que aquello que no puede serlo es una copia,

⁶⁹Redacción, “Museum denies fake painting claim”, *BBC*, 07 de Julio, 2006, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5156984.stm>

⁷⁰Elian Peltier y Anna Codrea-Rado, “French museum discovers more than half its collection is fake”, *The New York Times*, 30 de abril, 2018, <https://www.nytimes.com/2018/04/30/arts/design/french-museum-fakes.html>

David Barboza *et al.*, “Forging an Art Market in China”, *The New York Times*, 28 de octubre, 2013, <http://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html>

Naomi Rea, “Italian Police May Have Solved the Mystery of Who Was Behind an Exhibition of Fake Modigliani Paintings in Genoa”, *Artnet*, 14 de marzo, 2019, <https://news.artnet.com/art-world/fake-modigliani-paintings-1488106>

⁷¹Danto, *La transfiguración del lugar común*, 43.
Dutton, *El instinto del arte*, 247.

si se otorga validez a esta resolución sobre el valor de la adecuación a la exactitud –lo que no deja de ser un tanto optimista en tanto que, como se ha visto, ni resulta incuestionable que el arte posea entre sus características constitutivas algunas que sean necesarias, ni se sabe nada manifiesto acerca de ellas–, la definición sigue siendo parcial.⁷² De ello resulta el posicionamiento teórico de algunos estudiosos como John Cage, Binkley o Wittgenstein, quienes vislumbraron la barrera que el lenguaje entrañaba para el proceso de establecer una definición satisfactoria de arte. Para Cage, por ejemplo, la definición del término arte podría localizarse aduciendo a contraejemplos, de lo que es probable –aunque asertóricamente– que se derive una definición de tipo negativo del arte.⁷³ Timothy Binkley, por su parte, incorporó mediante su teoría una valiosa enmienda a la idea de Cage, la cual no parece encontrarse secundada por las referencias del arte actual.⁷⁴ Para ello, defendió que por cada definición de arte habrá ejemplos que la incumplan.⁷⁵ Esta aportación es contraria a la de Cage en

⁷²En el caso de no ser cándido podría ser calificada, directamente, de incorrecta en lugar de inexacta. Dickie, *El círculo del arte*, 44.

⁷³Aunque las referencias al arte reciente hacen improbable que este tipo de procedimiento sea realmente eficaz, deben entenderse las deficiencias que cada tipo de definición tiene, las de tipo negativo inclusive. Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 247.
Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 166.

⁷⁴El ejemplo más significativo es el del apropiacionismo de Mike Bidlo. Una definición exclusivamente basada en el objeto no podría –mediante contraejemplos– evidenciar las diferencias entre las cajas de Bidlo presentadas en “*Not Andy Warhol*” en la “*Galerie Bruno Bischofsberger*” en 1990-1991 en Zúrich, las de Warhol presentadas en “*The American Supermarket*” en la “*Stable Gallery*” de la calle 74 Este de Nueva York en 1964 o las del original James Harvey para la marca de esponjas “Brillo”. El material de las cajas trasuntadas era diferente, y esto es cierto, pero el hecho de que la pieza fuese de madera y no de cartón como la prístina poco significativo parece pues, en la Historia del arte, se pueden encontrar piezas hechas en infinitud de materiales. La razón, como veremos, reside en lo ajeno a su definición lingüística, aunque fuese ésta de carácter negativo. (Ver Figura 19)

Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo box: the visual arts in post-historical perspective* (Berkeley: University of California Press, 1998).

Danto, *Qué es el arte*.

Megan B. Aldrich y Jocelyn Jones, *Art and authenticity* (Nueva York: Sotheby’s Institute of Art, 2012).

María José Alcaraz León, “Los indiscernibles y sus críticos”, en *Estética después del fin del arte: ensayo sobre Arthur Danto* (Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2005).

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 82.

Idem, 102.

⁷⁵La postura del filósofo y artista norteamericano se presenta en forma de crítica en la obra de Dickie, quien con el paso del tiempo ha obtenido un mayor reconocimiento. Sin embargo, tanto la forma poco académica de tratar la cuestión por parte de Dickie, así como sus argumentos, no parecen lo suficientemente consistentes como para resultar en una ignominia a lo presentado por Binkley en “*Deciding About Art*”. Dickie, *El círculo del arte*, 84-85.

Timothy Binkley, “Deciding About Art”, en *Culture and art: an anthology* (Nyborg Atlantic Highlands: F.

tanto que, mientras que la del primero se destinaba a la metodología según la cual podía obtenerse tal definición, el segundo se refería al efecto del proceso, a saber, a la definición en sí. Se infiere, por lo tanto, que sea cual sea el desenlace del procedimiento propuesto por Cage, podrán sacarse a colación ejemplos que, como Binkley propuso, lo incumplan –aunque esto tenga un alto componente de astucia augural más propio de un arúspice que de un intelectual.



Figura 19: **Izquierda:** James Harvey, Caja original Brillo, Década 1960, Cartón, © Artnet Worldwide Corporation, 2017.

Centro: Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964, Pintura sintética de polímero y tinta de serigrafía en madera, 43.3 × 43.2 × 36.5 cm, © 2017 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York.

Derecha: Mike Bidlo, *Not Warhol (Brillo Soap Pads Box Pasadena Type, 1969)*, 1991, Acrílico sobre madera, 51 × 51 × 43 cm, © Saatchi Gallery, 2017, Cortesía de Saatchi Gallery, Londres.

Como resultado de esta nueva situación, la propuesta de Cage no comportaría una definición real en tanto que de ésta se espera que sea

*“un enunciado sobre las propiedades estimadas como esenciales del objeto al que el “definiendum” se refiere. Las definiciones reales son, pues, afirmaciones sobre la naturaleza de un fenómeno. En cuanto tales, exigen validez empírica y pueden ser falsas, en la medida en que nuestras ideas en torno al objeto resulten equivocadas”.*⁷⁶

Løkke Humanities Press, 1976).

⁷⁶J. Ramon Álvarez Bautista, “El valor de las definiciones”, *Contextos*, no. 1 (1983): 135.

Por lo tanto, Cage no consigue lo que Sacristán espera de una definición, a saber, que ésta permita “*determinar o delimitar [...] caracterizar suficientemente una noción para delimitarla y separarla de otras*”.⁷⁷ Así, tampoco de extrañar que Weitz —a la cual ya nombramos por su defensa de la inexistencia de la esencia del arte— se incorporase a la idea de Wittgenstein según la cual

“no necesariamente hay en todos los conceptos aspectos necesarios y suficientes.

Pueden ser conceptos abiertos. Más todavía si no hay ningún rasgo en común”.⁷⁸

Esto explicaría, en gran parte, definiciones tan inexactas y poco válidas como la de Dutton, para quien el “*arte [debería entenderse] como un campo de actividades, objetos y experiencia que aparece de manera natural en la vida humana*”.⁷⁹

A medida que avanza nuestro razonamiento, se hace manifiesto que la propuesta wittgensteiniana es tan osada como originadora de inverosimilitud. Podría ser interpretada su posición como una ralea de escepticismo mediante la cual, la renuncia a los conceptos necesarios y suficientes del arte, fuese una forma de suspender el juicio. No obstante, en contraste

⁷⁷Aparentemente, la posición de Cage sí permitiría la posibilidad de argumentar que la conclusión a la que se llegase es falsa —tal como así defendería Binkley—. No obstante, la pretensión de verdad anexada al concepto de “definición real” tendría, en el caso del arte, una validez casi nula, especialmente si se acepta el principio lógico por el cual si las premisas son espurias, la resolución es falsa —y es que no disponemos de premisas sólidas en este sentido—.

Para actuar con rigor, debemos aquí manifestar que, para el propio Sacristán, “*la definición real no debe entenderse como una determinación o delimitación de la “cosa definida” [...] lo determinado será a lo sumo el concepto, la noción, y no la cosa misma a la que se refiere la expresión definidora*”. Este hecho, no obstante, parece una forma de restringir la problemática que en todo ello habita más que una diferencia real pues, en el caso de ser así, la relación entre significado y referencia sería más imperfecta de lo que ya es y, asimismo, se estaría reparando única y exclusivamente en la parte normativa del diccionario y no en su función descriptiva.

El hecho de que pueda no existir únicamente una definición real, en el fondo del asunto sobre el que versa esta tesis nos afecta poco o nada, como podrá percibirse conforme progrese en su desarrollo y acometamos la cuestión de la globalización.

Manuel Sacristán, *Introducción a la lógica y al análisis formal* (Barcelona: Ariel, 1973), 275-276.

Mayntz Renate et al., *Introducción a los métodos de la Sociología empírica* (Madrid: Alianza Editorial, 1975), 22.

Álvarez Bautista, “El valor de las definiciones”, 129-154.

⁷⁸Dickie, *El círculo del arte*, 49.

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 158.

Danto, *Qué es el arte*, 18.

⁷⁹Dutton, *El instinto del arte*, 77.

con esta posición filosófica tan íntegra como cualquier otra, la voluntad de mantener la posibilidad de definición, aunque sea abierta, es el motivo por el cual su teoría se nos figura de validez nula y es que, si el arte no se puede definir de forma circunscrita, el llevar a cabo de forma certera un procedimiento de reconocimiento tal como el que austríaco acometió, es irrealizable.⁸⁰

En esta misma dirección pero opuesto sentido, el mismo George Dickie reconoció que, el conocimiento –o reconocimiento– de que algo no es arte, implica ya el tener un conocimiento mínimo sobre aquello que sí lo es.⁸¹ Es bueno precisar en este estadio que, algunas lenguas, tienen una mayor precisión a este respecto. Una de ellas es el idioma portugués, el cual atesora, a diferencia del nuestro, dos palabras diferentes que pueden auxiliar a reflexionar sobre esta temática: “*jogar*” y “*brincar*”. La primera de ellas hace referencia a jugar, pero con unas normas establecidas –como podría ser jugar al fútbol, al baloncesto, a juegos de mesa,

⁸⁰Para Wittgenstein, constreñir la obra a una definición no era necesario pues el arte se podría reconocer de todos modos. En una línea similar, Keesenick decía que los individuos detentarían la aptitud de hacer un correcto uso del vocablo “arte” siempre y cuando no se interpelase por las razones. Considerando que reconocer difiere de conocer, el proceso de Wittgenstein y de Keesenick es primordialmente práctico y tradicionalista, haciendo del campo crucial para el estudio del arte la sociología del lenguaje –aunque debe advertirse el riesgo de obtener resultados exclusivamente tautológicos—.

Para otros como Julian Hochberg, la aptitud de identificación sería connatural. En beneficio de la proposición de Hochberg pueden adicionarse algunas de las investigaciones genéticas que ratifican la existencia de capacidades innatas en los sujetos para ciertas tareas. En cualquiera de los casos, podría catalogarse el proceso de Wittgenstein, de Keesenick o de Hochberg como una estética del reconocimiento. En todo caso, aceptar esta posición sin más comportaría la eliminación de variables sociales y demás, simplificando excesivamente la cuestión. En el caso que nos ocupa, esta capacidad genética para la identificación puede ser importante pero no resolutive pues, el hecho de disponer de buenas habilidades empíricas, no sería suficiente para catalogar algo que se encuentra indefinido. Por otra parte, si factores sociales y de otros tipos no fuesen significativos, previsiblemente ya se dispondría en la actualidad de patrones artísticos con los que trazar una definición más o menos exacta de la categoría.

Para conocer más acerca de esta posición desde la ontogénesis biológica y la biología del desarrollo es interesante la posición del español Carlos López-Otín. Para los no doctos en la materia, el bioquímico tuvo una charla no demasiado técnica con el actor Antonio Banderas y la periodista Julia Otero en la presentación de los Premios Fundación Princesa de Gerona el 29 de junio de 2017. La ceremonia fue retransmitida también por Radio Televisión Española, por lo que una copia de semejante conversación debe encontrarse custodiada en los archivos documentales de la corporación.

Mateu Cabot Ramis, “La estética es ya sociología. La dimensión sociológica de la teoría estética de Th. W. Adorno”, *Arxius de sociologia*, no. 22 (2010): 37-46.

Matthias Gamer, “Detección de mentiras”, *Mente y cerebro*, no. 35 (2009): 50-55.

Malcolm Gladwell, *Inteligencia intuitiva: por qué sabemos la verdad en dos segundos* (Madrid: Taurus, 2005).

Danto, *La transfiguración del lugar común*.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 23.

⁸¹Dickie, *El círculo del arte*, 15.

etcétera—. El segundo de los casos, se utiliza para aquellos juegos en los que no existen tales reglas, como frecuentemente hacen los niños cuando saltan y corretean alegremente en el recreo. Por lo aquí presentado debe disponerse, sin embargo, de la capacidad para reconocer que aquello que se está realizando, es un juego –sea del tipo que sea– ya que, de lo contrario, frecuentemente termina en llantos.

Por ende, no debería caerse tampoco en la equivocación de dar valor de verdad a palabras como las de la artista taiwanesa Shiau-Peng Chen quien, en su obra titulada *“I would Love to Become an Author II”*, se planteaba si *“do people need to know the specific components of air, whether it is oxygen or carbon dioxide, in order to breathe?”* [¿necesitan las personas saber los componentes específicos del aire, ya sea oxígeno o dióxido de carbono, para respirar?]. (Ver Figura 20) La respuesta sería evidentemente que no, pero existe un conocimiento sobre aquello que debe ser respirado –el aire tiene muchas otras particularidades, como el ser inodoro, insípido e incoloro– y aquello que no. De lo contrario, la mayoría de individuos se intoxicarían ante la menor variación ambiental, algo que en realidad ocurre solamente en casos accidentales o en los que existe una enfermedad como la anosmia o la hiposmia.



Figura 20: Shiau-Peng Chen, *I would love to become an autor II*, 2013, Impresión digital, 6 piezas, 21 × 29.5 cm cada una, © Shiau-Peng Chen, 2013, Cortesía de la artista.

Para proseguir debe remarcarse, en lo tocante a esta cuestión y desde una posición aristotélica, que la diferencia estaría en lo común, pero si no se domina qué es lo común, este acto termina por ser perentoriamente pueril.⁸² Sensatamente y a pesar de la palmaria validez que incluso hogaño encierra el pensamiento de Aristóteles, no debe rehusarse el proceder a explorar el itinerario opuesto, esto es, poner en el centro de estudio la similitud y no la diferencia sobre ésta. Hay que mencionar, además, que ello nos aproximaría –nuevamente– a una definición de tipo no-negativa o no basada en contraejemplos.

Esta familiaridad, que en realidad es el procedimiento por el cual Wittgenstein aspiraba a comprender el arte en el marco de la ya citada “definición abierta” halló una réplica de Perogrullo. Él defendía que si A es arte y B parece A, finalmente el paradigma incluye B por lo que, B, termina por ser arte.⁸³ Esta creencia en la ampliación del marco paradigmático en función de la familiaridad –y que evoca a un tropo similar a una sinécdoque– no resulta únicamente indefendible observando los actuales casos de asignación de artisticidad, sino que la detracción puede ser también exclusivamente teórica, por si alguien se siente incitado a alegar que la aplicación de una determinada teoría de forma errónea no invalida la primera.⁸⁴

La principal contestación conceptual a realizar gravita en torno a la trampa lógica en la que se sustenta la propuesta de Wittgenstein. La mezclanza entre la falacia “*cum hoc ergo propter hoc*” –o lo que es lo mismo, “correlación no implica causalidad”– y el uso de un error lógico del tipo del “término medio no distribuido”, es descorazonadora proviniendo de un autor con el reconocimiento del pensador vienés. La relación falaz se esclarecerá en lo

⁸²Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 62.

Un caso explicativo de este establecimiento de la diferencia en lo común puede localizarse en un elemento como la piel. Las diferentes pigmentaciones de la epidermis dependiendo de la etnia de cada persona son catalogables debido a que, por lo corriente y salvo anomalía, todos los seres humanos tienen piel. Después, el matiz de ésta es lo que permite fijar la diferencia, pero siempre sobre lo común, a saber, la dermis.

⁸³Algunos autores han denominado a este procedimiento, desde una perspectiva iconológica, “contaminación” y “reinterpretación”.

Manuel A. Castiñeiras, “El estudio de la iconografía en la Historia del arte. Imagen, gesto y código”, en *Introducción al método iconográfico* (Barcelona: Ariel, 2008), 104.

⁸⁴Esta apreciación sería insuperablemente pertinente. Del mismo modo en que nadie osaría acometer contra las leyes de la física únicamente porque un arquitecto o un aparejador haya cometido algún tipo de equívoco en su quehacer y, de resultas de ello, la edificación no haya perdurado, no parecería justo atacar a un teórico por la equívoca aplicación de un tercero.

que sigue: si no hay unos patrones ni normas, focalizar el valor de la teoría en el concepto de familiaridad es complicado, mas no imposible. Ahora bien, si no se disponen de criterios evidentes sobre lo que hace que algo sea arte, la coyuntura transita de ser dificultosa a categóricamente ineficaz.

La evidencia de ello radica en un ejemplo de distinta naturaleza pero no por esto menos esclarecedor: imagínese algunas categorías comunes de las que un individuo dispone, tal como un color de ojos —para no ser reiterativo en el ejemplo de la piel utilizado recientemente—. El hecho de que alguien posea, por ejemplo, el iris de color azul no significa que tenga relación de familiaridad alguna con otra persona ajena con la misma característica. Sí, en cambio, tendrá una enorme ligazón de familiaridad con, verbigracia, una hermana, aun cuando ella no sea fisonómicamente como nuestro individuo en ningún aspecto. Esto, en la actualidad, es sabido gracias al conocimiento de la homología genética, que es lo que determina este tipo de relaciones. Nadie resolvería, más allá de la similitud en esta fruslería, que una persona anónima tiene un grado de parentesco fraternal por el simple hecho de compartir los ojos claros. El mismo razonamiento debe dedicarse a la propuesta de Wittgenstein, el cual, como decíamos, establece una correlación (esto es arte) basada en causalidades que —como hemos resuelto mediante este distendido ejemplo— posiblemente sean engañosas, lo que nos conduce siguiendo la falsedad de las premisas fundacionales a invalidar cualquier conclusión que pudiese sucederse mediante esta metodología.⁸⁵

Antes de extendernos discursivamente, pero, debe añadirse a esta coyuntura acabada de expresar que sin conocimiento de aquellas particularidades en las que reside la artisticidad, no puede tampoco darse por hecha su transmisión a un objeto B en tanto que, mientras esta artisticidad sería propiedad del objeto A, no debería ser trasladada de forma inapelable a la segunda pieza pues, al fin y al cabo, secuencialmente la pieza artística es A con prece-
dencia de B (sin que deba juzgarse en esta afirmación un argumento *ad antiquitatem*). En tiempos más actuales, quien ha tratado esta temática de un modo distinto pero de forma

⁸⁵Maurice Mandelbaum, “Family resemblances and generalization concerning the Arts”, *American Philosophical Quarterly* 2, no. 3 (1965): 219-228.

no menos desafortunada ha sido Sherri Irvin, y es que esto recuerda a una frase de Borges –perteneciente a su cuento *La librería de Babel*– citada en una exposición que tuvo lugar en el Taipei Fine Arts Museum en verano de 2018 y que rezaba lo siguiente: “*to locate book A, consult first book B which indicates A’s position: to locate book B, consult first a book C, and so on to infinity. . .*” [para localizar el libro A, consulte primero el libro B que indica la posición de A: para ubicar el libro B, consulte primero un libro C, y así sucesivamente hasta el infinito...].⁸⁶ Volviendo al caso de Wittgenstein, por lo tanto, se establecería una consecuencia como resultado de una familiaridad sin saber cuáles son los factores principales que originan y transmiten tal familiaridad en lo que a la categoría de arte se refiere.⁸⁷ Todavía cabe señalar, empero, que Ludwig Wittgenstein sí tuvo un doble aporte a esta cuestión que todavía en los actuales tiempos atesora una imperante validez.

Por un lado, su declaración sobre el laberinto del lenguaje clausuró algún posible itinerario teórico y lo hizo al revelar la problemática que supone el incurrir en una definición circular en tanto que, asiduamente, puede finalizar en una descripción irresoluta como consecuencia de una regresión *ad infinitum*. Además, este tipo de definición requiere de un conocimiento previo del vocablo, lo que debido al objeto de nuestro interés y siguiendo los argumentos aquí presentados, es inconcebible.⁸⁸ Por otro lado, la multiplicidad de usos lingüísticos sostenidos por él permite que no se

*“accepten estructuras lingüísticas universales, se trata solamente de que haya marcos que explican la referencia, o, si se prefiere, la semejanza de criterios entre distintas lenguas”.*⁸⁹

Desde una posición conductista del lenguaje, este hecho se distingue ampliamente del

⁸⁶Sherri Irvin, “Repeatable Artworks and the Relevant Similarity Relation”, *Journal of Aesthetic Education* 52, no. 2 (2018): 30-39.

La exhibición corresponde a “*Cross-Domain Reading & Writing: A Biblio-ecology in Art*”.

⁸⁷Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 238.

⁸⁸Dickie, *El círculo del arte*, 110.

Jesús Gálvez, *El laberinto del lenguaje: Ludwig Wittgenstein y la filosofía analítica* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007).

⁸⁹Josep Lluís Blasco, “El laberinto del lenguaje, de M. Black”, *Teorema: revista internacional de filosofía* 2, no. 6 (1972): 145.

pluralismo de Danto antes citado. Es en vistas de que, mientras la posición de la pluralidad lingüística en base al conductismo otorga el correcto –o incorrecto– uso de un término dependiendo del “juego de lenguaje” en el que se encuentra incluido, la posición dantiana era plenamente extensional, haciendo que en la definición de arte se ubicasen las diferentes referencias de arte. Danto, por lo tanto, no consideró la pluralidad artística como algo contextual en su acepción diversificadora, como ya veremos posteriormente que sí hizo Dickie.⁹⁰ Es por la naturaleza del distinto uso del término “pluralidad” que se ha considerado como apropiado el caso de Wittgenstein y no el de Danto ya que, en el caso del primero, se apuntaba a su referencia lingüística mientras que, el americano, aludía al objeto en sí y, como veremos, esta desemejanza es de una fundamental importancia en términos ontológicos sobre la base de que definir no es lo mismo que describir.

1.3. El paso de la *aisthesis* a la *askesis*

A causa de los malogrados y heterogéneos conatos en lo que a la definición del arte se refiere, tuvo lugar la transformación decisiva que posibilitó lo que en esta tesis viene a ser analizado. Hablamos del paso de la *aisthesis* a la *askesis*.⁹¹

Sin cifras exactas y haciendo alusión a la experiencia individual no parece irreflexivo enunciar que, en el ahora, no se asiste al trastorno del Síndrome de Stendhal –tan vinculado con el concepto de catarsis– en el interior de los espacios que amparan obras de arte. A menos

⁹⁰Hipotéticamente, la propuesta dantiana también sería contextual, pero es factible reconocer en ese punto una contradicción entre la teoría de Danto y lo aquí expuesto. Dependerá de terceras partes el valorar la veracidad de cada uno de los discursos. Muestra de la contextualidad de Dickie es su oración: “*Por aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría contextual*”. Esta posición correspondería, coexistente y predeciblemente, a un sistema de significación sociológico-cultural.

Dickie, *El círculo del arte*, 17.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 26.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 106.

⁹¹Es posible que estos infructuosos intentos puedan no ser los únicos detonantes y que pueda haber otros elementos en la ecuación, pero es indudable que este hecho tiene un peso significativo en esta modificación. A pesar de los frustrados empeños por establecer una definición debe entenderse, no obstante, que su fracaso ya supone un avance al sellar algunas líneas de exploración.

que se confeccione con posterioridad un estudio que revele lo contrario a lo aquí expuesto o que alguien conozca la existencia de algún análisis que personalmente desconozco en este sentido –tanto la experiencia particular como varios estudios ilustran que, de media, el visitante a un museo no llega a dedicar siquiera 30 segundos frente a una obra–, este hecho que nos demuestra algo.⁹² Esto es, ni más ni menos, que las sensaciones empíricas ya no son el centro del arte como cuando el concepto de *aisthesis* poseía una concomitancia directa con lo sensible y artístico.⁹³ Esta sensibilidad –cuya relación tenía lugar con lo bello– fue excluida de los ámbitos de contemplación del arte y dio lugar, incluso, a pensar si la califobia podía ser algo intrínseco al arte.⁹⁴ Independientemente de lo que sea lo bello –cuestión enormemente compleja según se sigue de lo visto con anterioridad y a la que ni tan siquiera Alberto Durero acertó a dar respuesta– y por mucho que Winckelmann se sintiese satisfecho al considerar su indeterminación como una cualidad directa de lo bello en tanto que

“la belleza debe ser como el agua más limpia extraída de un manantial puro, que es tanto más saludable cuanto menos sabor tiene y más desprovista se halla de toda clase de partículas heterogéneas”,

el arte se aleja de su considerada –por el paradigma artístico, no por nosotros– naturaleza

⁹²Beverly Serrell, “Learning Styles and Museum Visitors”, *ILVS Review* 1, no. 2 (1991): 137-139.
Beverly Serrell, “The Question of Visitor Styles”, *Visitor Studies*, no. 6 (1993): 48-53.
Redacción, “¿Cuánto tiempo pasamos mirando una obra de arte de un museo?”, *Euritmia*, 28 de noviembre, 2018, <http://euritmia.elretohistorico.com/cuanto-tiempo-pasamos-mirando-una-obra-arte-museo>

Sarah Cascone, “The Average Person Spends 27 Seconds Looking at a Work of Art. Now, 166 Museums Are Joining Forces to Ask You to Slow Down”, *Artnet*, 04 de abril, 2019, <https://news.artnet.com/art-world/slow-art-day-2019-1508566>

⁹³Shiner, *La invención del arte*, 207.

⁹⁴Esta separación entre la belleza y el arte puede constatarse en el Manifiesto dadaísta. En el escrito de Tristan Tzara publicado en el año 1918 en el número 3 de la revista DADA (Zúrich), podía leerse: “*La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto [...] Una obra de arte nunca es bella por decreto*”. De igual modo debe repararse en que esta forma de fogosidad no se observa en los museos de arte contemporáneo, pero es que tampoco en los museos de arte más clásico, aunque en los de este tipo sí es más sencillo el ver a visitantes más embelesados, posiblemente como lógica consecuencia del proceso empírico que debe ser llevado a cabo. Al no disponer de datos reales no resulta procedente, por otro lado, el teorizar aquí más sobre este asunto.

Cristina Rodal, *Manifiesto y vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo* (Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2010).

Arthur C. Danto, “Kalliphobia in Contemporary Art”, *Art Journal* 63, no. 2 (2004): 24-35.

bella y sensible. En su lugar, aparece la substitución de la contemplación por el discurso. Así pues y como desenlace de semejante circunstancia, se produce el paso de la *aisthesis* a la *askesis*, lo que lleva a preguntarse, como hizo Robert Schultz, si “*does Aesthetics have anything to do with art?*” [¿tiene la Estética algo que ver con el arte?].⁹⁵

El indicio de esta transformación ya puede rastrearse en Roberto Longhi, el cual “*decía que cuando él estudiaba los cuadros, los ponía boca abajo para no entretenerse con el tema* [cuestión que para él era banal]”.⁹⁶ En esta nueva coyuntura, las disertaciones que se apoderaron del emplazamiento que antiguamente correspondía a lo experimental fueron –y son– aprovisionadas por las instituciones artísticas (a pesar de las dificultades tratadas).⁹⁷ Tal como el perspicaz lector habrá sido diestro en advertir, semejante poder institucional rememora períodos de la Historia del arte en los que el lenguaje artístico era transcendental a la par que críptico y era necesario algún texto (con gran frecuencia religioso) que evidenciase su motivo –en su sinonimia con “significación”, no en el sentido de “motivo” como complemento al “tema”—. Sin embargo y puesto que este tema supera abundantemente los propósitos de este estudio, nos sentimos en la obligación de remitir hacia otros trabajos a

⁹⁵Johann Joachim Winckelmann, “Sección II. Capítulo II. Punto 43.”, en *Historia del Arte de la Antigüedad* (Madrid: Aguilar, 1989).

Robert A. Schulz, “Does Aesthetics have anything to do with Art?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, no. 4 (1978): 429-440.

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 125.

Posiciones parecidas han sostenido autores minimalistas como Donald Clarence Judd.

Bourdieu, *La distinción*, 64.

Yayo Aznar Almazán, *Los discursos del arte contemporáneo* (Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces UNED, 2011).

Aurora Polanco *et al.*, *Prácticas artísticas contemporáneas* (Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2015).

Fraschina y Harris, *Art in modern culture*, 272-273.

Arnold Gehlen, *Imágenes de época: sociología y estética de la pintura moderna* (Barcelona: Península, 1994).

Gerard Vilar Roca, *Precariedad, estética y política* (Almería: Círculo Rojo Editorial, 2017), 92.

⁹⁶Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico*, 21.

⁹⁷“Bourdieu argues that the source of artistic value is not to be found in artworks themselves but in the social institutions, the fields in which they are produced and received”.

[Bourdieu sostiene que la fuente del valor artístico no se encuentra en las obras de arte en sí, sino en las instituciones sociales, los campos en los que son producidas y recibidas]

Jeremy F. Lane, “When does art become art? Assessing Pierre Bourdieu’s theory of artistic fields”, en *The sociology of art: ways of seeing* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005), 39.

Dickie, *El círculo del arte*, 33.

aquellos con un especial interés en esta correlación.

A pesar de esta modificación –también indagable en el pasado– en el ente abastecedor de la categoría de “arte”, se sigue ignorando la raíz de dicha artisticidad en base a la ingente cuantía de desaprobaciones que cada una de las propuestas introducidas ha recibido. Es en este punto en el que radica la importante diferencia ontológica anteriormente declarada. En semejante contexto, la interpelación decisiva es quién dice que algo es arte –otorgando con ello tal estatus– y no qué es arte y es que, tal como expresó Danto,

“un objeto (o artefacto) se dice obra de arte cuando así se considera desde el marco institucional del mundo del arte” o, en otras palabras, “el arte es lo que las gentes del mundo del arte deciden que es arte”

aunque como veremos, esta declaración, aun siendo cierta, no constituya más que un *argumentum ad verecundiam*.⁹⁸ La validez otorgada al aserto de Danto –aunque comprendiendo su inconsistencia de valor lógico devandicha– se sostiene tanto en las comprobaciones personales de tal hecho como en los infructuosos intentos de la teoría del arte por yuxtaponer éste al conocimiento.⁹⁹ Esta coyuntura evoca, podría decirse por las consideraciones anteriores, más a otra de las formas de manipulación sugeridas por Sylvain Timsit –la de crear problemas y después ofrecer soluciones– que a un conocimiento de tipo académico.¹⁰⁰

No obstante, este sistema institucional que es el mundo del arte no es una grey homogénea de individuos ni de tareas en el sentido en el que los clásicos comprendían una comunidad.¹⁰¹

⁹⁸Danto, *La transfiguración del lugar común*, 27.

Dickie, *El círculo del arte*, 18.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 20.

Shiner, *La invención del arte*, 267.

Vilar, conocedor de la arbitrariedad que esta realidad puede contener se inclina por afirmar inicuaamente, desde su animoso denuedo y en línea con Auguste Comte, que el arte es tan racional como la ciencia.

⁹⁹Guy Sircello, *A new theory of beauty* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1975).
James O. Young, *Art and knowledge* (Londres: Routledge, 2001).

¹⁰⁰Bertrand Russell, *El poder: un nuevo análisis social* (Barcelona: RBA, 2013), 19.

¹⁰¹Para los clásicos, una comunidad sería una asociación de individuos con intereses y acciones comunes y, lingüísticamente, esto implicaría unas ciertas reglas o constituciones bajo las que vivir. Podría postularse que todos los miembros del mundo del arte tienen por intención el éxito del mejor arte y que dedican a ello todos sus esfuerzos. Como defenderemos en esta investigación, no obstante, esto no



Figura 21: Rembrandt van Rijn, *The Tribute Money*, 1629, Óleo sobre tabla (roble), 41.8 × 32.8 cm, © National Gallery of Canada, Cortesía de la National Gallery of Canada.

No es, siquiera, un conjunto al que se puedan asociar todos los valores positivos que suelen ser vinculados de forma teórica al concepto comunitario.¹⁰² El propio Dickie definió este mundo del arte como

“el conjunto de las instituciones que forman un mundo del arte –artistas, escuelas de bellas artes, galerías, coleccionistas, museos, revistas, críticos, salas de subastas, historiadores, peritos, etc.– [el cual] constituye el marco institucional

es así. Significativo es que, el más ínclito pensador estagirita, ya hesitase acerca de si la comunidad es una asociación económica o una asociación no económica con vínculos y nociones de justicia compartida. (Ver Figura 21) No menos importante es advertir la complejidad de determinar cuántas personas conforman una comunidad artística.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 232.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 117.

RAE, *Diccionario de la lengua española*.

Vilar Roca, *Precariedad, estética y política*, 87.

¹⁰²Zygmunt Bauman, “Obertura, o bienvenidos a la comunidad elusiva”, en *Comunidad. En busca de la Seguridad en un mundo hostil* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003).

*necesario de la existencia del arte pero en modo alguno explica suficientemente lo que el arte es y lo que hace”.*¹⁰³

A pesar de que Danto presentó una teoría cognitivista del arte y la de Dickie no lo era –como queda manifiesto en la mención acabada de redactar–, ambas propuestas eran contextuales, lo que ya revela un alejamiento de dimensiones paquidérmicas con relación a las categorías universales y sempiternas de los antiguos.¹⁰⁴

Llegados a este punto y como consecuencia de la incertidumbre de los entornos, de la ausencia de reglas y de la escasez de valores determinantes del buen juicio, ha llegado el momento de explorar un itinerario que, inconcebiblemente, no se ha inspeccionado hasta el momento o, si lo ha sido, no ha transcendido hasta mi saber y, bajo ningún concepto, ha dispuesto del mismo eco que las teorías de otro tipo.¹⁰⁵ Estamos hablando de la posibilidad de que la institución artística (el mundo del arte) actúe, si no exclusivamente sí representativamente, por inclinaciones económicas y de interés, algo que desde una perspectiva filosófica no se ha examinado lo suficiente y que demuestra una evidente desunión entre el deseo de muchos filósofos en referencia a lo que el arte debería ser y lo que realmente es. Con esta laguna parece que, muchos intelectuales, procuren rehuir que los postulados económicos están presentes en sus esquemas mentales incluso cuando la voluntad de éstos pueda ser el combatirlos; ésto, siempre que no se considere a los intelectuales como inhumanos sin plasticidad cerebral.¹⁰⁶

¹⁰³Dickie, *El círculo del arte*, 26.

Queda claro, por la locución de Dickie, que “únicamente es legítima la percepción que establece cierta disposición”, la acorde con la del mundo del arte.

Bourdieu, *La distinción*, 26.

¹⁰⁴Dickie, *El círculo del arte*, 22.

Idem, 153.

En un punto precedente se ha afirmado que la teoría de Danto no era contextual. Por más que sea esto cierto, se ha realizado haciendo referencia a un punto concreto de su teoría –la pluralidad artística– y no a su ontología. Es por esto que la afirmación realizada en este punto no debe ser entendida como contradictoria con la anterior por mucho que ambos aspectos puedan hallarse vinculados en cierto modo.

Danto, *Qué es el arte*, 21-64.

¹⁰⁵Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 22.

¹⁰⁶Fernando Álvarez-Uría Fernando y Julia Varela, *Sociología, capitalismo y democracia* (Madrid: Ediciones Morata, 2004), 50.

Hay heterogéneas razones por las que los intelectuales asiduamente rechazan tales principios, pero no debería recusarse de antemano que, ahora que en pleno siglo XXI ya no puede culparse a las fuerzas sobrenaturales de cualquier desgracia, la base de esta actitud sea el desconocimiento sobre el mercado en primer lugar, la soberbia en segundo y, en tercero y último, el resentimiento, tal como Bertrand de Jouvenel clasificó en un texto frecuentemente analizado desde la perspectiva anarcocapitalista.¹⁰⁷ Al parecer, estos eruditos no leyeron a Antonio Machado cuando el escritor, poeta y dramaturgo de la Generación del 98 recalcó que *"peor que ver la realidad negra, es el no verla"*. (Ver Figura 22)



Figura 22: Joaquín Sorolla Bastida, *Antonio Machado y Ruiz*, 1917, Óleo sobre lienzo, 103 × 80.8 cm, © Hispanic Society of America/Creative Commons.

Marguerite Holloway, "Plasticidad cerebral", *Investigación y ciencia*, no. 326 (2003): 06-12.

Maria Grazia Vaccaro *et al.*, "Evaluación de la plasticidad cerebral mediante el estudio de las redes funcionales", en *Conectividad funcional y anatómica en el cerebro humano: análisis de señales y aplicaciones en ciencias de la salud* (Barcelona: Elsevier España, 2015).

Robert E. Lane, *The market experience* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

¹⁰⁷Bertrand de Jouvenel, "Los intelectuales europeos y el capitalismo", en *Lecturas de economía política* (Madrid: Unión Editorial, 1987).

Si el objetivo del filósofo es averiguar lo que las cosas son, sin juicios de valor o deseos metafísicos personales que interfieran en ello, es inverosímil cómo esta posición no se ha estudiado mucho más teniendo en cuenta la magnitud de lo económico en un contexto como el actual.¹⁰⁸ Con el propósito de ahondar en esta línea, ha llegado el momento de desarrollar nuestra hipótesis, a saber, que la categorización de algo como arte viene dada por un mundo del arte y que, sus razones, se corresponden con intereses económicos, lo que termina por convertir al arte y su sistema institucional en un instrumento de violencia simbólica para la estratificación social.

2. La necesidad de la institución

2.1. El paso de la capacidad estética al marketing

En vista de lo intrincado de la situación, proyectaremos aquí nuestra intención de considerar el papel de lo económico como referente para percibir alguna información valiosa con respecto al objeto que nos ocupa. Para ello, es conveniente apreciar que, en una vasta cantidad de ocasiones, los miembros del mundo del arte que no tienen una directa relación con la compra-venta de éste, rehúsan al mercado en sus debates estéticos como fuente de indagación acerca de su naturaleza. Ello se debe, frecuentemente, a la falta de comprensión del dinero como forma de acumulación de riqueza –según el Mercantilismo– y como un facilitador de intercambio de carácter ficticio y artificial sostenido en un acuerdo tácito –que no se halla únicamente presente en nuestras sociedades– cuya omniabarcante e imperial “*medida común convencional* [a] *todo se refiere y con* [la] *cual todo se mide*”, llegando a ser un

¹⁰⁸Este desoír a las informaciones económicas es un acto contradictorio con los cauces de la filosofía actual, la cual “*hace ya tiempo que [...] parece haber abandonado la tarea de descubrir verdades eternas o cartografiar la estructura inmutable del ser. Más bien, al contrario, parece abocada a pensar el presente y los cambios y transformaciones que éste, incontenible, no deja de aportar*”, tal como se plasmó en la presentación del congreso “Filosofía y mundo actual: temas y autores”. Dicho congreso fue organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha en 2017.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 23.

compendio de todo, el mundo como un mercado.¹⁰⁹ (Ver Figura 23) No obstante, no deja de yacer en la base de esta actitud una inexactitud fruto de un alarmante planteamiento baldío: la asociación mental entre aquello que en el mercado se decide con la calidad.

Los miembros del mundo del arte, en los quehaceres de sus ocupaciones, parecen en algunas circunstancias no interpretar que la relación entre arte y mercado no es un indicio instantáneo de que algo sea arte, pero sí de revelación de preferencias –en este caso de los coleccionistas– en relación a un objeto o categoría denominada arte.¹¹⁰

¹⁰⁹El dinero y su evolución destacaría, precisamente, por ser contable, pero también fácilmente transportable y fácil de acumular.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 245.

Idem, 144.

George J. Stigler, “Economics: The Imperial Science?”, *The Scandinavian Journal of Economics* 86, no. 3 (1984): 301-313.

Baruch Spinoza, *Ética* (Barcelona: Marbot, 2013).

Tamar Frankel, *Trust and honesty: America's business culture at a crossroad* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 152

Roberta Romano, “Law as a Product: Some Pieces of the Incorporation Puzzle”, *Journal of Law, Economics, and Organization* 1, no. 2 (1985): 225-283.

Richard A. Posner, “The Regulation of the Market in Adoptions”, *Boston University Law Review* 67, no. 59 (1987): 59-72.

Robert C. Ellickson, “The Market for Social Norms”, *American Law and Economics Review* 3, no. 1 (2001): 01-49.

Frey, *L'economia de l'art*, 22.

Robert H. Frank y Ben Bernanke, *Principles of economics* (Boston: McGraw-Hill, 2007), 684.

Georg Simmel, *Filosofía del dinero* (Madrid: Capitán Swing, 2013).

Carl Menger, “Teoría del dinero”, en *Lecturas de economía política* (Madrid: Unión Editorial, 1986).

William J. Booth, “A note on the Idea of the Moral Economy”, *The American Political Science Review* 87, no. 4 (1993): 949-954.

Kamaruddin M. Said, *The despairing and the hopeful: a Malay fishing community in Kuala Kedah* (Bangi: Penerbitan Universiti Kebangsaan Malaysia, 1993).

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 123.

Idem, 200-202.

¹¹⁰En España, el pintor Ramón Gayá se refería con la expresión “tablero del arte” a esta relación entre el mercado y el discurso intelectual que convierte a las obras de arte en tales. Ciertamente, al hablar del mercado, en este caso hacemos referencia al método neoclásico, según el cual las preferencias se hacen manifiestas dinero mediante. El uso de esta corriente y no el de otra se debe, en primer lugar, a que es la que me parece más adecuada y, en segundo lugar, a que es el modelo más utilizado por los economistas del arte. Por ende, hacer uso de sus estudios y análisis desde otras perspectivas sería una celada a su pensamiento. Ejemplos de economistas neoclásicos podrían ser Throsby u O'Hagan, aunque no exclusivamente.

Frey, *L'economia de l'art*, 17.

Pardo, *Estética de lo peor*, 166.

David Throsby, *Economía y cultura* (Madrid: Cambridge University Press, 2001).

Félix Ovejero Lucas, “La economía como ciencia, el mercado como moral”, *Cuadernos de economía: Spanish Journal of Economics and Finance* 20, no. 57-58 (1992): 47-67.

Ismael Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la



Figura 23: Alexander Schröder y Timo Wermke, *Trust*, 2010, Bolígrafo en papel impreso, 413 × 311 mm, © Alexander Schröder & Thilo Wermke/Claire Fontaine, Cortesía: Claire Fontaine.

Una dupla de individuos que ejemplarizan esta tendencia son Sherman Lee y Paul Perrot. Para el primero –quien fue director del “Cleveland Museum of Art”–,

“los norteamericanos nunca se han sentido cómodos con el arte, de forma que quieren intentar convertirlo en un negocio, algo que comprenden mucho mejor. Si haces un gran despliegue publicitario de las artes visuales y las ‘comercializas’, cambias esencialmente la naturaleza de aquello con lo que estás trabajando. Las artes están siendo absorbidas por un mundo del que no deberían formar parte” [como si el arte fuese una suerte de] *“sacred realm above money and commerce”* [reino sagrado por encima del dinero y el comercio].

Para Perrot

incertidumbre”, *Informació psicològica*, no. Extra 100 (2010): 117.

*“no es especialmente recomendable dar al visitante [a un museo] lo que quiere: el propósito de una institución [...] es orientar al usuario para que quiera lo mejor. Deberían prestársele, pues, criterios cada vez más elevados, pero asegurando al mismo tiempo que tales criterios sean inteligibles, no una demostración ‘narcisista’ de la brillantez de los repsonsables del museo”.*¹¹¹

A nivel estatal, Manuel Borja-Villel y su voluntad de establecer un código ético para los museos sería otro buen ejemplo.¹¹² Retomando nuestra exposición y dicho de otra manera, a pesar de que algunos no lo hayan comprendido como tal, la economía no es una catalogadora de aquello que es arte y aquello que no lo es; ni siquiera de lo que puede considerarse arte de calidad o no. El mercado brega en la categoría de lo conductual y lo actitudinal, no en el nivel cognitivo y, esta última función –que depende del crítico en su descripción ideal y romántica–, no es contraria –sino complementaria– a lo que el mercado del arte declara: una prioridad; lo que la gente cree que es el arte.¹¹³ (Ver Figura 24) Cabe agregar que, los contrarios a la mezcla del mercado del arte en la producción y concepción de las prácticas artísticas, desoyen a su vez el importante rol que juega este sector en las tareas de creación, distribución... de aquello que, éstos sí, consideran arte.¹¹⁴ Este posicionamiento resulta,

¹¹¹Citados en:

Neil Kotler y Philip Kotler, *Estrategias y marketing de museos* (Barcelona: Ariel, 2001), 59.

Frascina y Harris, *Art in modern culture*, 26.

Xavier Sala i Martín, *Economía liberal para no economistas y no liberales* (Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2017), 11-12.

¹¹²Roberta Bosco, “Borja-Villel llevará un código ético a los museos internacionales de arte moderno”, *El País*, 01 de septiembre, 2007, https://elpais.com/diario/2007/09/01/cultura/1188597605_850215.html

¹¹³Frey, *L’economia de l’art*, 22.

Idem, 34.

En el sentido de esta diferenciación, Damien Hirst manifestó que “*el arte trata de la vida, el mercado del arte, de dinero*” y Alexanco que “*cada vez se diferencia más lo que es el arte y lo que es mercado del arte*”. Miguel Ángel García Vega, “El millonario arte de especular”, *El País*, 25 de agosto, 2015, https://elpais.com/economia/2015/08/28/actualidad/1440774384_007060.html

Bea Espejo, “José Luis Alexanco: ‘El arte se ha convertido en un espectáculo’”, *El País*, 28 de noviembre, 2017, https://elpais.com/cultura/2017/11/22/babelia/1511375353_575128.html

George A. Akerlof, “La macroeconomía conductual y la conducta macroeconómica”, *RAE: Revista Asturiana de Economía*, 25 (2002): 07-48.

Adrià Harillo Pla, “La obligación del crítico de iluminar el arte”, en *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017).

¹¹⁴David Leiser y Yhonatan Shemesh, *How we misunderstand economics and why it matters: the psychology*

especialmente, un tanto sorpresivo y una ignominia para toda la elaboración académica de la denominada escuela historicista alemana de economía y sus antecesores, entre los cuales se encuentran Tyler Cowen y Friedrich List –despabilado a la hora de comprender que la economía se adecua a los mudables procesos de las instituciones y la cultura—. ¹¹⁵

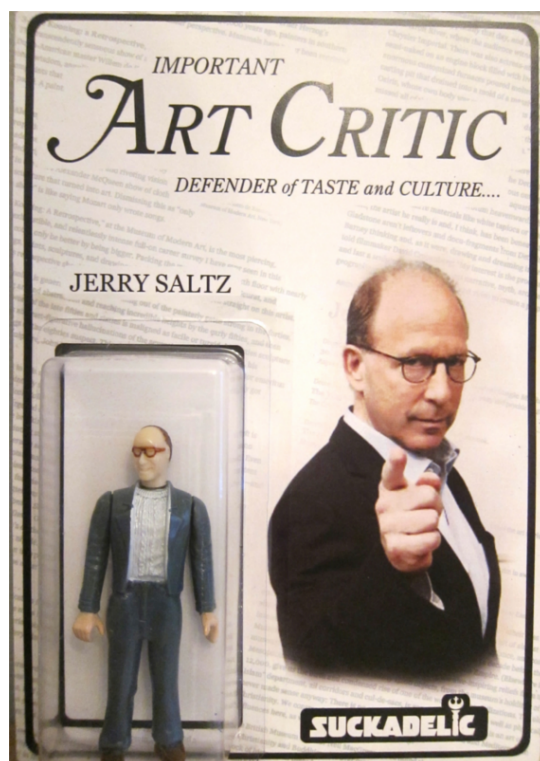


Figura 24: Figura de acción de la compañía Suckadelic. La figura representa a Jerry Saltz, crítico de arte de The New York Times y ganador de un Premio Pulitzer, entre otros. En la caja, se puede leer “Importante crítico de arte. Defensor del gusto y la cultura” como si de sus poderes o principales habilidades se tratara.

Existe, a su vez, la actitud opuesta a lo aquí plasmado. Entre sus partidarios se encuentran Grampp, Grimes, Sanderson, Brodsky, Posner, Alain Minc, George Soros, Milton Friedman, Adam Smith o la denominada Escuela de Chicago de economía para quienes, el mercado, funciona impecablemente como mecanismo en relación –también– con el arte y,

of bias, distortion and conspiracy (Abingdon: Routledge, 2018).

¹¹⁵Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 18.

Ismael Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor* (Madrid: Prentice Hall, 2002), 36.

Tyler Cowen, *In praise of commercial culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1998).

Shiner, *La invención del arte*, 137.

cualquier tipo de anexión por parte de otras motivaciones a este vínculo, no deja de resultar deficiente.¹¹⁶ La posición liberal y neoliberal de estos autores y salvando las distancias entre sus divergentes particularidades, si bien tampoco parece deslindar entre preferencia y definición estética u ontológica de arte, sí parece más eficiente. Así lo parece ya que, quizá, el análisis de lo que en el mercado se prioriza como arte pueda presentar la oportunidad de otorgar la palabra a un uso, aunque sin que por ello se deba aceptar valor de verdad alguno algo que Grampp y compañía pasaron por alto al ser más economistas que lingüistas o filósofos y, no menos importante, a la poca solidez de los argumentos académicos a los que hacer frente vertidos por parte de aquellos que han propuesto una definición estética con la pretensión de una mayor veracidad.¹¹⁷ (Ver Figura 25) Solamente así es comprensible que Michael Findlay, director de “Acquavella Galleries”, haya repetido año tras año el sofisma de que “*el arte bueno es caro y así debe ser*”, aunque en esto resida una potencial falacia *petitio principii* o incluso una ergotización del sistema silogístico dialéctico para establecer de forma clara el precio de referencia.¹¹⁸ Esta confusión, agregada a lo aquí presentado, convierte en enormemente factibles los posteriores argumentos *ad consequentiam* tan característicos del mundo del arte y es que, no siempre, los productos más demandados –y por lo tanto con frecuencia de mayor precio– son los de superior valor.¹¹⁹

¹¹⁶Frey, *L'economia de l'art*, 22.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 40.

Idem, 25.

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*.

Noam Chomsky e Ignacio Ramonet, *Cómo nos venden la moto* (Barcelona: Icaria, 1995), 59-63.

Félix Ovejero Lucas, “El precio de los intelectuales”, *Revista de libros*, no. 89 (2004): s/p.

¹¹⁷Lo aquí expresado tendría relación con el conductismo lingüístico anteriormente tratado. La diferencia radicaría en que, en este caso, el lenguaje sería el dinero.

¹¹⁸Rosario Fernández, “Lo único que interesa en el arte son los precios récord”, *Expansión*, 21 de junio, 2016, <http://www.expansion.com/directivos/2016/06/21/5769416ee5fdeab7638b456f.html>

Miguel Ángel García Vega, ““El arte bueno es caro”. Michael Findlay, director de la galería Acquavella”, *El País*, 14 de marzo, 2014, <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2014/03/el-arte-bueno-es-caro-michael-findlay-director-de-la-galer%C3%ADa-acquavella.html>

¹¹⁹Obviamente, esto es así a no ser que el precio exceda el límite del precio de reserva del cliente.



Figura 25: Bill Balaskas, *The market will save us*, 2013, Intervención con pancarta en la fachada del Royal College of Art, Londres, 23.4 × 6.8 m, Realizado con el apoyo de Ms. Irene Panagopoulos, Courtesía del artista y Kalfayan Galleries, Atenas – Salónica.

Posiblemente, alguien con un tipo de formación diferente sería más cauto al pensar en la perfección de los mercados al comprender que, éstos, son en último término individuos comprando y vendiendo y nada es más imperfecto –a la par que perfectible– que el ser humano.¹²⁰

Los artistas, por supuesto, tampoco se encuentran librados de caer en la tentación de establecer esta afinidad inferencial entre calidad y precio como bien se ha encargado de revelar Jeff Koons al vocalizar que “*the market is the greatest critic*” [el mercado es el mejor crítico].¹²¹

Lo que parece apropiado –y siempre tratando de actuar con prudencia– es postular que el arte y el mercado establecen una relación eficaz para ambas partes basada en una razón

¹²⁰Marshall Sahlins, “La Ciencia Social o el Sentido Trágico occidental de la imperfección humana”, *Fundamentos de antropología*, no. 1 (1992): 11-24.

Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incertidumbre”, 123.

¹²¹Citado en:
Galenson, *Conceptual revolutions in twentieth-century art*, 6.

funcional –si bien lo intrincado de ésta y su naturaleza no será aquí pormenorizada—. ¹²²

Las antecedentes observaciones en relación al paso de la *aisthesis* a la *askesis* se relacionan aquí como sigue: si no se dispone de una definición de arte con valor de verdad y una de las forma más visibles del uso del término “arte” es mediante el mercado, parece juicioso sostener que al menos una dilatada parte de lo que antes era estético y que ahora es discurso, se ha transformado en puro *marketing* –comprendido éste como la actitud que adoptan las organizaciones hacia el cliente con el objetivo de ser las elegidas por ellos, es decir, para obtener un posicionamiento privilegiado y la imprescindible viabilidad económica—. ¹²³

2.2. La correlación entre el discurso y el mercado del arte

En este punto y como continuación a nuestro dictamen sobre la sustitución de lo estético por el *marketing* en forma de discurso institucional, nos encontramos en la inexcusable responsabilidad de distinguir entre el concepto de valor y el de precio. El valor de un elemento es fundamentalmente de naturaleza objetiva, a pesar de las diferencias que puedan acaecer, pero que acostumbran a ser naderías. ¹²⁴ A pesar de esta objetividad, debe comprenderse el

¹²²Adrià Harillo Pla, “Institución artística y pos-verdad. Una relación eficaz”, *Revista Estudios*, no. 37 (2018): s/p.

Vilar Roca, *Precariedad, estética y política*.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 16-17.

¹²³Me declaro aquí asaz conocedor de que esta aseveración puede ser objetivo de gran número de reprobaciones. Primeramente, pero, debemos hacer una exhortación a finalizar con la lectura de este apartado de tesis en tanto que, en su íntegra justificación teórica, el alcance y principio argumentativo se hará más franco sin que, por ello, lo expuesto pase a ser hermético a críticas de cualquier tipo.

Henry Assael, *Consumer behavior and marketing action* (Boston: PWS-KENT Pub, 1992), 1.

¹²⁴Cualquiera que disponga de un mínimo de pericia en el mundo del arte desde su campo de la compra-venta sabe que el procedimiento de evaluación puede, irrefutablemente, mostrar diferentes valores para un mismo objeto. Mientras que el método más utilizado, la tasación ad impressionem, tiene en cuenta datos como la autoría, las dimensiones, el tema, el estilo o fase del artista, el soporte, el estado de conservación o el prestigio del artista y concede a cada una de estas variables un porcentaje de importancia diversa en función del período de la pintura, otros sistemas de tipo analítico son también utilizados para establecer el valor de un objeto artístico. Estos modelos son matemáticos, por lo que su valor científico es más consistente y, aunque no nos prolongaremos aquí por cuestiones de tiempo, espacio y finalidad, sí diremos para quien pueda poseer algún interés en ello que, entre los métodos analíticos, se encuentran el método de valoración con técnicas de regresión, el método sintético de tasación con base en su distribución o el método de tasación con índices de corrección, por poner solamente algunos modelos. Es importante aquí especificar dos cosas de cara al futuro desarrollo de la presente tesis: la primera de ellas es que, aunque los modelos analíticos sean más fiables científicamente por su implicación matemática, el primero de los casos también tiene unas reglas

fondo convencional de esta condición, asunto sobre el que ya reflexionó Tamar Yogev y que se observa en otras tipologías de bienes como en la diferencia de valor que otorgan al pescado determinados grupos sociales de Malasia –para quienes su valor es escaso– en contraposición con la sociedad china –para quien es un lujo—. ¹²⁵ Esta cuestión fue escenificada muy sencillamente por Heráclito al manuscibir que “*los asnos prefieren la paja al oro*”, debiendo distinguirse este valor del precio, que es, en cambio,

“una estimación cuantitativa que se efectúa sobre un producto y que, traducido a unidades monetarias, expresa la aceptación o no del consumidor hacia el conjunto de atributos de dicho producto”

siendo, simplifícadamente, el valor monetario con el que se estima algo y se está dispuesto a pagar; por ende, depende de los pareceres y recursos disponibles entre los oferentes y los demandantes. ¹²⁶ Si bien ambos conceptos son diferentes, suele existir una correlación entre el uno y el otro, aunque esto no sea indispensable y ésta no tenga por qué sea exacta. No obstante, el valor –aunque convencional– del objeto artístico tiene una relación clara con aquello denominado el “*sensus communis aestheticus*” –la comunidad del gusto–, una comunidad que, en términos mercantiles y tras la sustitución de los elementos empíricos del arte por los eminentemente discursivo-convencionales, se puede definir como la demanda. En este orden y dirección, una mayor comunidad demandante fácilmente se transformaría, en economía clásica, en elevados costes dinerarios de obtención. ¹²⁷ Una muestra relevante

y variables a las que ceñirse –lo que a pesar de lo posiblemente deficiente del procedimiento, le abastece de la ecuanimidad citada en el cuerpo de texto—. Desde otro punto de vista, empero, debe entreverse lo aventurado que subyace en el hecho de que, el método más frecuente, sea el menos científico. Este hecho, corolario de lo variado del arte actual y de lo dificultoso del establecimiento de comparaciones entre sus valores, vigorizará lo que en esta tesis tenemos la pretensión de mostrar.

Ana Pilar Vico Belmonte *et al.*, “Problemática de la tasación: la pintura moderna y contemporánea. Picasso; periodos azul y rosa”, en *Estableciendo puentes en una economía global* (Pozuelo de Alarcón: Esic, 2008).

¹²⁵Tamar Yogev, “The social construction of quality: status dynamics in the market for contemporary art”, *Socio-Economic Review* 8, no. 1 (2010): 511-536.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*.

¹²⁶Rafael Muñoz González, *Marketing en el siglo XXI* (Madrid: Centro de Estudios Financieros, 2010), n/i.

La frase de Heráclito se encuentra recogida en: Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 284.

¹²⁷Vilar Roca, *Las razones del arte*, 36.

de esta conexión no invariable entre valor y precio puede obtenerse mediante lo que Richard Thaler –Premio Nobel en la categoría de Economía en el año 2002– categorizó, siguiendo los trabajos de Clapen, Clapp y Cambel, como “*The Winner’s Curse*” [la maldición del ganador].

Para Thaler, esta maldición se produciría cuando el ganador de una subasta o licitación, por poner un ejemplo, puja competitivamente por un precio superior al del valor del bien subastado. Esto implica que, en relación con el precio y el valor, quien ofrece un mayor precio y, en consecuencia, obtiene el objeto, incurre en pérdidas precisamente por esa diferencia.¹²⁸



Figura 26: John O'Brien, 29-01-2001, 2833 × 2284 Color JPEG, © John O'Brien/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Tras lo presentado, no es menos representativo el hecho de que, en lo extenso de la cronología de la Historia del arte, son incontables las ocasiones en las que, el necesario discurso

¹²⁸Entre otras características, para que esta coyuntura tenga lugar, es indispensable que el valor del bien sea objetivo e igual para todos los oferentes, así como que existan ciertos problemas de información. Richard H. Thaler, *The winner's curse: paradoxes and anomalies of economic life* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

institucional, ha rehusado algunas obras de arte que, ulteriormente, han sido endiosadas por el propio mundo del arte como institución artística. Los ejemplos de Duchamp, Manzoni o Warhol son constitutivos de ello, pero muchos otros vanguardistas experimentaron el mismo devenir, por lo que ésta no es una dinámica exclusiva del arte actual o contemporáneo.¹²⁹ Invariablemente, estas obras han alcanzado su lugar en el corazón de la Historia del arte por medio de postreros discursos institucionales positivos y no al revés. (Ver Figura 26) El hecho de que inicialmente fuesen repudiadas tiene más que ver con las dinámicas propias de las revoluciones en interrelación con los paradigmas artísticos y en los posibles intereses de los sujetos que conforman la institución que no con lo clásico o remozado de la institución en cuestión.¹³⁰

¹²⁹La anécdota de rechazo sobre la presentación de las Cajas Brillo por parte de Warhol y el extendido repudio que generaron será referida en otro punto adyacente a éste. Pueden agregarse aquí casos como los de Manet o Van Gogh, quienes en vida no fueron, ni por asomo, alabados como lo han sido *post mortem*. David Maclagan, *Outsider art: from the margins to the marketplace* (Londres: Reaktion Books, 2009). Vera L. Zolberg, “Marginality triumphant? On the asymmetry of conflict in the Art World”, *International Journal of Politics, Culture, and Society* 23, no. 2/3 (2010): 99-112.

¹³⁰Desde una perspectiva kuhniana podría decirse que, ante la aparición de estas nuevas formas de arte, la institución artística experimenta un período de crisis para, finalmente, englobarlas en el nuevo paradigma del arte. Esto sería coherente con la comprensión de que el conflicto ya comporta, *eo ipso*, una modificación o generación de comunidades de intereses. Tras este proceso, obras como las de Warhol, Duchamp, Manzoni o algunos de los vanguardistas pasarían a formar parte del paradigma establecido. Si bien es de sobras sabido que el científico alumno de Karl Popper destinaba sus hipótesis al campo de la ciencia y no al de la teoría del arte, hay una locución de Pardo que ilustra lo ocurrido en el terreno artístico en relación con este cambio y normalización del nuevo paradigma. El español escribió que “*la prohibición deja de pensarse, se convierte en hábito y deja de serlo*”, algo que es evidente que se ha venido sucediendo en el sector. Pardo, *Estética de lo peor*, 269.

Simmel, *El conflicto*, 17.

En este sentido y dirección es también altamente aconsejable la lectura de:

Robert W. Witkin, “A ‘new’ paradigm for a Sociology of Aesthetics”, en *The sociology of art: ways of seeing* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005), 57-72.

En lo referente a los potenciales intereses individuales –y sin la voluntad aquí de efectuar afirmaciones arbitrarias–, sí que es de nuestra incumbencia el reparar, cuanto menos, en la existencia de la contingencia del conservadurismo en vista de que “*la élite es conservadora ya que si apareciese una nueva forma artística que desconocen, sus conocimientos se devaluarían totalmente*”. Cabe plantear la hipótesis de que, quizá por este factible efecto, no se expliquen las razones en las que la institucionalización sostiene sus comunicaciones pues, ello, implicaría mayor porfía, si bien desde otra perspectiva. A su vez, hay quienes refutan esta posición alegando que, quienes ya conocen los códigos paradigmáticos, se adaptarían mejor a los nuevos casos revolucionarios que aquellos que los desconocen. Esta secuencialidad no siempre es veraz, pues la resistencia al cambio es un concepto negativo universalmente descubierto, especialmente en teoría organizativa. (Ver Figura 27)

Frey, *L’economia de l’art*, 26.

John K. Galbraith, *La era de la incertidumbre* (Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1981).

Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incer-

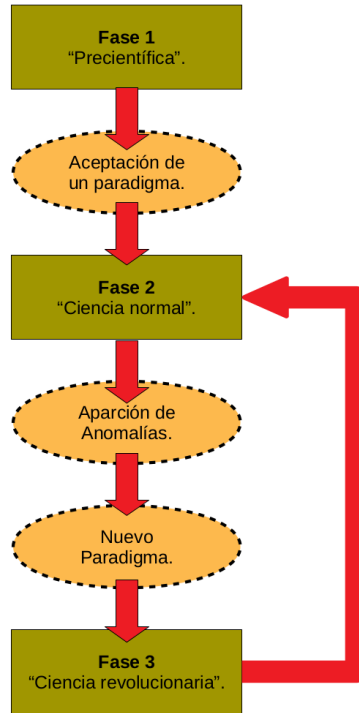


Figura 27: Esquema de funcionamiento de los paradigmas kuhnianos, Fuente: elaboración propia.

Es de este modo como las instituciones artísticas consiguen superar los períodos de crisis, unas crisis consistentes –siguiendo el pensamiento de Gramsci–, en

*“the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appears”.*¹³¹

[el hecho de que lo viejo se está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este interregno aparece una gran variedad de malsanos síntomas]

tidumbre”, 121.

¹³¹Citada en:

Benjamin H. D. Buchloh, “Figures of authority, ciphers of regression”, en *Art in modern culture: an anthology of critical texts* (Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992), 222.



Figura 28: Taller romano, *Afrodita agachada*, Mediados del siglo II, Mármol blanco esculpido, 128 × 56 × 54 cm, © Museo Nacional del Prado, 2019, Cortería del Museo Nacional del Prado.

Cabe remarcar con el fin de continuar nuestra exposición que, puede, que este mismo hecho se encontrase en la base del razonar de Ortega y Gasset al defender que la masa no entendía el arte nuevo o, por lo menos, que así fuese en parte pues, un análisis más extenso de sus publicaciones, muestra que para él el arte se estaba distanciando del ser humano, no siendo esta ininteligibilidad algo exclusivamente achacable al normal proceder durante el período de aparición de anomalías.¹³² Este funcionamiento paradigmático puede inquirirse no solamente en nuestros tiempos sino que, salvando las distancias, ya tenía lugar antaño. Una muestra ilustrativa de este ensanche puede concebirse tomando como ejemplo la Afrodita Cnidia de Praxíteles en el año 350 antes de Cristo. La representación de la diosa desnuda era algo no aceptado, lo que conllevó que la pieza fuese rechazada en la isla de Cos pero sí aceptada en un entorno institucional diferente (la isla de Cnido). A partir de ese giro

¹³²Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 49.

conceptual y “una vez que el mensaje se integra dentro del código del arte griego, el tema de Afrodita totalmente desnuda será repetido hasta la saciedad”.¹³³ (Ver Figura 28) Pareja situación se observa también en el caso del arte actual. Por exponer un acontecimiento específico de entre un cúmulo de ellos, podría usarse “*Everyone I Have Ever Slept With*”, la mítica tienda de campaña de Tracey Emin con el nombre en el interior de todas las personas con las que había dormido hasta 1995 –lo que le llevó a acabar vendiendo su instalación compuesta por su cama desecha por más de cuatro millones recientemente–, una tienda de campaña que ha sido utilizada hasta la saciedad por, sin ir más lejos, Cheng-Ta Yu en “*Exploding Taiwan*” en 2011.¹³⁴ (Ver Figura 29) Distintos marcos periódicos, por ende, suscitarían arte desigual.¹³⁵



Figura 29: **Izquierda:** Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995*, 1995, Tienda de campaña, colchón y luz, 122 × 245 × 214 cm, © Tracey Emin, 1995.

Centro: Tracey Emin, *My Bed*, 1998, Colchón, sábanas, almohadas y objetos, 79 × 211 × 234 cm, © Tracey Emin, 1998.

Derecha: Cheng-Ta Yu, *Exploding Taiwan*, 2011, Tienda de campaña y videoinstalación, 4'40", 4'50", 6'28", 1'30", © Cheng-Ta Yu, 2011.

Con asiduidad, estos grupos más elitistas y pruritos del mundo del arte a los que nos referimos arguyen que la democratización produce malas opiniones, por lo que la falta de juicio común se vería evidenciada en el sistema de preferencias del mercado.¹³⁶ Gaunt se

¹³³Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico*, 29.

¹³⁴Redacción. “La cama de Tracey Emin, vendida en Londres por 4,3 millones de dólares”, *ABC*, 02 de julio, 2014, <https://www.abc.es/cultura/arte/20140701/abci-subasta-cama-tracey-emin-201407012237.html>

¹³⁵Wilde, *El crítico como artista*, 146.

¹³⁶Frey, *L'economia de l'art*, 24.

Félix Ovejero Lucas, “¿Idiotas o ciudadanos?”, *Claves de razón práctica*, no. 184 (2008): 22-33.

encargó de encarnar semejante posicionamiento al rubricar la injustamente poco popular frase de: “*si una pintura le gusta a más de un cinco por ciento de personas, quémela, debe de ser horrible*”.¹³⁷ Esta demanda de potestad de las élites teóricas en contraposición con las de los mercados no deja de ser insostenible de forma simultánea con lo que se ha venido exponiendo en esta tesis. Teniendo en cuenta, empero, las enormes prerrogativas que estas élites teorizantes consiguen de la aprobación mercantil –a pesar de que remisa en ocasiones–, se aprecia la existencia en el interior del mundo institucional del arte de aquello que Dwight McDonald cristalizó en su obra “*Misscult*” como “*midcult*”. Para McDonald, debía contentarse a la muchedumbre por cualquier medio, incluso aspirando a mantener las normas de la alta cultura.¹³⁸ Esta dinámica es, como veremos avanzando en nuestro razonamiento, una de las principales peculiaridades de la institución artística, lo que será indispensable en todo el proceso de estratificación simbólico-social mediante el arte que pretendemos aquí razonar.

La conducta en la que reparó McDonald ejemplifica el mecanismo mediante el cual, el mundo del arte, ultima por abarcar lo que Shiner mentó como “antiarte”. Para la *alma mater* de la Universidad de Illinois, este concepto de “antiarte” corresponde a “*lo que transgrede con lo que el mundo del arte considera los límites del arte*” y que, como hemos venido diciendo, ordinariamente es reconocido como arte por un proceso de ampliación del paradigma más que de repudio a los moldes del arte preexistentes, a diferencia de lo que ocurría en el caso de los paradigmas kuhnianos anteriormente sacados a colación.¹³⁹

Félix Ovejero Lucas, “Las opiniones de los idiotas”, *Claves de razón práctica*, no. 207 (2010): 26-39.

Félix Ovejero Lucas, “La democracia de los idiotas”, *Claves de razón práctica*, no. 228 (2013): 80-89,

Jeffrey C. Goldfarb, *Los intelectuales en la sociedad democrática* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

¹³⁷Citado en:

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 70.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 52.

¹³⁸Citado en:

Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo* (Madrid: Alianza Editorial, 1977), 21-22.

¹³⁹Shiner, *La invención del arte*, 392.

Félix Ovejero Lucas, “Kuhn y las ciencias inmaduras (en revolución permanente)”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, no. 497 (1987): 85-102.

Félix Ovejero Lucas, “T.S. Khun y las ciencias deshonestas”, *Claves de razón práctica*, no. 71 (1997): 58-61. Este término de “antiarte” guarda una clara relación con el ya referido de “contaminación” iconológica y con el que, como veremos con posterioridad, utilizó Danto bajo la forma también verbal de “artización”.

Estudios como los de los White o Pevsner son, de hecho, un buen ejemplo para concebir el rol que las instituciones –en su caso en forma de Academia– tenían tradicionalmente. Éstas detentaban el poder de decidir quién sí y quién no cumplía con los requisitos como para encontrarse en el interior del paradigma ejerciendo, por ende, el rol de *gatekeepers* o guardianes.¹⁴⁰ Las más antiguas se remontan al siglo XVI en Florencia y su ingreso se ejercía por votación interna, tal como se observa en sus estatutos, lo que podía fácilmente convertirse en una forma de cierto elitismo –como así era.¹⁴¹ Esto –el consecuente elitismo derivado de la actividad de los guardianes institucionales– se sucedería todavía en tiempos muy posteriores al Siglo de las Colonias, por mucho que estos requisitos hayan sido cambiados por razones económico-culturales con el paso de los años y no siempre de forma honrada, tal como puede desprenderse de las palabras de Mulkay y Chaplin’s. Ellos

*“argue, that Pollock success was achieved in the absence of any early critical consensus concerning his artistic achievement or aesthetic merit. What distinguished him from other artists was the sustained support of the influential critic Clement Greenberg (this enhancing his own authority as critic) in alliance with the wealthy gallery owner Peggy Guggenheim (establish[ing] the importance of the new avant-garde gallery she had recently opened)”.*¹⁴² (Ver Figura 30)

[argumentan, que el éxito de Pollock se logró en ausencia de un consenso crítico temprano con respecto a su logro artístico o mérito estético. Lo que lo distinguió de otros artistas fue el apoyo sostenido del influyente crítico Clement Greenberg (reforzando así su propia autoridad como crítico) en alianza con la rica propie-

¹⁴⁰Adrià Harillo Pla, “El sentit de les Facultats de Belles Arts”, *Filosofia, ara!* 3, no. 3 (2017): 19-20. Nikolaus Pevsner, *Academies of art: past and present* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

¹⁴¹Francesco Adorno y Luigi Zangheri, *Gli statuti dell’Accademia del disegno* (Florencia: L.S. Olschki, 1998).

Rovira, *Artesania, art i societat*, 110-111.

¹⁴²Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 70.

Harrison C. White y Cynthia A. White, *Canvases and careers: institutional change in the French painting world: with a new foreword and a new afterword* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

ACN, “Suspenden las pruebas de selección de profesores de música en el Conservatorio de Manresa”, *La Vanguardia*, 21 de julio, 2017, <http://www.lavanguardia.com/local/bages/20170721/424263566268/suspenden-pruebas-seleccion-profesores-musica-conservatorio-manresa.html>

taria de la galería Peggy Guggenheim (estableciendo la importancia de la nueva galería de vanguardia que había recientemente inaugurado)]



Figura 30: Peggy Guggenheim y Jackson Pollock frente a “Mural” del propio Pollock, 1943, © Foto George Kargar.

Precisamente sobre la cuestión de las modificaciones paradigmáticas artísticas es de alto valor la total producción académica de Robert Witkin, para quien “[the] *paradigm shifts in aesthetic styles corresponded to new modes of understanding and experiencing values that reflected changed social conditions*” [los cambios de paradigma en los estilos estéticos correspondían a nuevos modos de entender y experimentar valores que reflejaban condiciones sociales cambiantes].¹⁴³

¹⁴³El anterior ejemplo de las Cajas Brillo de Warhol –varias de las cuales se encuentran en la Galería Nacional de Canadá– son un ejemplo de ello. Algunas crónicas reseñan cómo la por entonces directora de la galería neoyorkina que las acogió, Eleanor Ward, se puso descolorida ante las cajas, lo que entendió como una especie de zahería. En el libro de visitas alguien manuscibió “mierda” –pronosticablemente con hastío– y, un año después, en 1965 el director de la misma “*National Gallery*” canadiense, Charles Comfort, las

Más allá de la dinámica en los procesos de distinción que no ha sido aclarada anteriormente al considerar que el foco en el cambio de paradigma tenía prelación a las diferencias existentes debe comprenderse que, si el arte ya no es válido por sí mismo y no es suficiente con sus cualidades propias para ser distinguido –en oposición a como lo defendía Aristóteles–, es la institución quien atribuye el valor al arte y los procedentes altos costes dinerarios anteriormente citados –aunque, como veremos con posterioridad, en este caso la relación puede no ser tan obviamente unidireccional—. ¹⁴⁴ Simultáneamente, mientras los expertos proveen sus veredictos y justiprecios en base a una mezcolanza entre los precios del arte y la sapiencia –si es que es posible– de los propios miembros de la institución artística, con frecuencia se apunta a la necesidad de confiar en sus pareceres como consecuencia de la imposibilidad de llevar a cabo valuaciones mediante reglas y criterios colectivamente apro-

categorizó a la Oficina de Aduanas como no susceptibles de ser marchamadas como esculturas. Sobre este acontecimiento que recuerda al vivido por Duchamp con la Sociedad de Artistas Independientes, Douglas Ord lo relataba así: “*According to the Canadian Tariff Act, photographs of works of sculpture crossing the border had to be submitted beforehand to the National Gallery. This was so the works themselves might be certified as sculpture, by allegedly legitimate authority, and so enter Canada without payment of the 20 per cent duty on commercial value charged on ordinary merchandise. Among the photographs sent [...] were those of eight imitation Brillo soap-pad and Campbell’s Soup boxes, which Warhol had produced in wood and silkscreened and which were given a declared value of \$300 each. Under these circumstances, Comfort was being resorted to not simply as an ‘authority’ on painting, by a Royal Commission about to make recommendations on arts policy. He was being resorted to, in legally binding terms, as the authority on sculpture. And as such, he flatly refused to issue a certificate allowing that the boxes were sculpture*”. (Ver Apéndice B, Figuras B.2, B.3, B.4, B.5, B.6)

[De acuerdo con la Ley de Aranceles Canadienses, las fotografías de obras escultóricas que cruzan la frontera debían enviarse de antemano a la Galería Nacional. Esto era así para que las propias obras pudieran ser certificadas como esculturas, por todas las autoridades legítimas, y así ingresar a Canadá sin pagar el arancel del 20 por ciento sobre el valor comercial cobrado a la mercancía ordinaria. Entre las fotografías enviadas se [...] encontraban ocho de las cajas Brillo y latas de sopa Campbell’s imitadas que, Warhol, había producido en madera y serigrafiado, las cuales tenían un valor declarado de 300 dólares cada una. Bajo estas circunstancias, una Comisión Real recurrió a Comfort no simplemente como “autoridad” en el campo de la pintura, sino solicitando recomendaciones sobre política artística. Se estaba recurriendo a él, en términos jurídicamente vinculantes, como autoridad en escultura. Y como tal, se negó rotundamente a emitir un certificado permitiendo que las cajas fueran esculturas]

Douglas Ord, *The National Gallery of Canada: ideas, art, architecture* (Montréal: McGill-Queen’s University Press, 2003), 178.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 89.

Robert W. Witkin, “A ‘new’ paradigm for a Sociology of Aesthetics”, en *The sociology of art: ways of seeing* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005), 59.

Danto, *Qué es el arte*, 42.

¹⁴⁴Josep Melià, *Art i capitalisme: una anàlisi econòmica del significat social de l’obra d’art* (Barcelona: Edicions 62, 1976), 89.

bados. Este estado en el que se halla sumido el arte parece confirmar, cuanto menos, la oportunidad por parte de los miembros del mundo del arte de propasarse con la confianza dispuesta en ellos por los individuos ajenos a la institución, una dependencia que para algunos filósofos podría incluso ser un entorno extraordinario para el desarrollo de un servilismo del tipo amo-esclavo más que una relación fiduciaria de garantías.¹⁴⁵ (Ver Figura 31)

¹⁴⁵Ante las posibles objeciones por parte de los defensores de las definiciones más benevolentes de “institución artística” o “mundo del arte”, según las cuales nadie con interés en el arte es ajeno a la institución –pues mediante su interés y participación ya deberían ser considerados miembros con poder de este mundo del arte–, desearía impetrar un poco de paciencia al considerar que esta objeción se verá invalidada a lo largo de la sucesión argumentativa que constituye esta tesis.

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*.

En añadidura, Danto de forma insolente llegó a escribir que “*parece claro que los miembros de una comunidad lingüística a la que nos podamos referir como mundo del arte no sólo tienden a compartir los valores que expresan estas palabras, sino que rara vez estarían en desacuerdo sobre si un determinado término se corresponde con una determinada obra*”. Sobra decir que el filósofo no aporta ningún tipo de fundamento a esta declaración y que, en el caso de haberlo realizado, debería haberse ubicado toda la atención en el marco de presentación de las muestras de arte supuestamente redimidas de divergencias. Que esta perspectiva difiere de la realidad es verificable en figuras como –pero no únicamente– las de los críticos Harold Rosenberg, Clement Greenberg o Robert Hughes por lo que, Dutton, ya advirtió que “*los críticos suelen criticarse entre sí*”. La aseveración del neozelandés se inserta, casi de forma perfecta, con aquella ya antaño realizada por Hesíodo y según la cual “*el alfarero contiene con el alfarero y el artesano con el artesano, el pobre está celoso del pobre y el aedo del aedo*”. Tampoco entre artistas el menoscabo es la excepción. En relación con esto último, pero, no hace falta inquirir en demasía, pues una vez más, el propio Danto da la contrarrespuesta a su intelectualmente humillante frase al declarar que “rojo” –de una obra, se entiende– como experiencia primaria es insustituible. El problema es que con anterioridad había dicho que se podía llamar marrón, lo que nos conduce a observar que si ni siquiera aquello insustituible debe necesariamente ser llamado por su nombre convencional, menos lo será su asignación a casos concretos menos absolutos: y una obra de arte no lo es. Consecuentemente, no se puede hacer uso de esta afirmación no justificada para denegar la posibilidad del abuso.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 225.

Dutton, *El instinto del arte*, 83.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 251.

Ricard Mas, *La vida pública de Salvador Dalí: a través de sus mejores entrevistas* (Barcelona: Parsifal Ediciones, 2004), 132-133.

Marc Jimenez, *La querella del arte contemporáneo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2010).

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 218.

Trillados experimentos como el de la cárcel de Stanford dirigido por Philip Zimbardo o el Experimento de Milgram merecen aquí ser también citados.

Beck, *Prisioneros del odio*, 68.

Philip G. Zimbardo, “A Situationist Perspective on the Psychology of Evil: Understanding How Good People Are Transformed in to Perpetrators”, en *The Social Psychology of Good and Evil* (Nueva York: Guildford Press, 2004).

Thomas Blass, *The man who shocked the world: the life and legacy of Stanley Milgram* (Nueva York: Basic Books, 2004).

Mas, *La vida pública de Salvador Dalí*, 132-133.



Figura 31: Tracey Emin, *Trust me*, 2000, Neón rosa, 20 × 73 × 5cm, © Christie's.

Por lo devandicho y siguiendo la escala descrita por Peirce en relación al método de autoridad y la formación de creencias que el filósofo analítico publicó, la formación de las creencias sobre aquello que es arte vendría proporcionada, precisamente, mediante el segundo estadio de su clasificación jerárquica, a saber, un método de autoridad y no de forma tenaz –nivel en el cual se ubican probablemente las creencias de pequeños artistas o galerías del mercado primario sin reconocimiento—. La autoridad no residiría, según lo visto y bajo ningún concepto, en los estadios superiores, es decir, en los niveles a priorístico y científico.¹⁴⁶

Tal afirmación radica en que, además de lo visto, desde la psicología social la cuestión de la confianza o la seguridad –a la hora de adquirir una obra en el caso que nos ocupa– reside sobremanera en la sensación de validez que el individuo posee acerca de sus pro-

¹⁴⁶Charles Sanders Peirce, “Lessons from the History of Science”, en *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (Londres: Harvard University Press, 1931).

pías actitudes. Ésta, se encuentra influenciada, entre otras, por el consenso social creado al respecto (por parte del mundo del arte), especialmente en aquellos casos en los que el conocimiento brilla por su ausencia.¹⁴⁷ Esto ayudaría a explicar cómo es posible que la galería artística propiedad de Lawrence Salander fuese considerada por algunos medios como la mejor del mundo en 2003 y que, escasos años después, terminase aprisionado por estafa, precisamente.¹⁴⁸ Tampoco de acabar en los tribunales se libró el archiconocido Larry Gagosian y su galería, del mismo modo en el que, parejo relato, se vivió en Latinoamérica con el billonario Bernardo Paz, fundador en la población de Belo Horizonte del centro Inhotim.¹⁴⁹ El popular brasileño fue penado a nueve años de cárcel –inclusive tratando de conmutar su pena con la donación de sus piezas al país lusófono– en el año 2017 por distribuir, de forma indebida, las donaciones recibidas por su museo y fundación artística a sus empresas privadas.¹⁵⁰ Cabe agregar que, tampoco el curador Pontus Hultén, ni Taubman, ni Gailord Bovisse... serían unos ejemplo morales.¹⁵¹ De este modo y a pesar de que autores como Boorstin hayan reclamado que es el público quien tiene una clara voluntad de ser seducido e incluso engañado por esas autoridades –y si se permite el comentario con clara voluntad

¹⁴⁷Alicia Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección. Un modelo basado en las actitudes y la heterogeneidad del mercado” (Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2009), 95-98.

¹⁴⁸James Barron, “Manhattan Art Gallery Is Shut as Lawsuits Multiply”, *The New York Times*, 29 de octubre, 2007, <https://www.nytimes.com/2007/10/19/nyregion/19gallery.html?pagewanted=all>
John Eligon, “Art Dealer Is Sentenced for \$120 Million Scheme”, *The New York Times*, 03 de Agosto, 2010, <https://www.nytimes.com/2010/08/04/nyregion/04salander.html>
Lola Galán, “Salander, el Madoff del arte”, *El País*, 04 de abril, 2009, https://elpais.com/cultura/2009/04/04/actualidad/1238796002_850215.html

¹⁴⁹Redacción, “Gagosian hit by second lawsuit”, *The Art Newspaper* 27, no. 302 (2018): 54.

¹⁵⁰Gareth Harris, “Brazilian collector Bernardo Paz, founder of Inhotim art park, receives prison sentence”, *The Art Newspaper*, 20 de noviembre, 2017, <https://www.theartnewspaper.com/news/brazilian-collector-bernardo-paz-founder-of-inhotim-art-park-given-prison-sentence-for-money-laundering>

Stephen Gibbs, “Bernando Paz, the ‘Willy Wonka of art’, is facing 9 years in Brazilian jail”, *The Sunday Times*, 22 de noviembre, 2017, <https://www.thetimes.co.uk/article/bernando-paz-the-willy-wonka-of-art-is-facing-9-years-in-brazilian-jail-pzl2fvqn0>

Redacción. “Controversial Brazilian collector offers art to government”, *The Art Newspaper*, no. 302, junio, 2018: 6.

¹⁵¹Brian Boucher, “Opera Gallery wins \$2.4 million decision against infamous art dealer”, *Artnet*, 09 de septiembre, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/opera-gallery-gilles-dyan-gailord-bovrisse-640784>

Danto, *Qué es el arte*, 62.

jocosa–, podría defenderse que Salander y Paz, aprovechando la más laxa criminalización de los delitos de guante blanco por parte de la sociedad, no solamente se sirvieron de la confianza de ésta, sino que se convirtieron en unos de los líderes de la tesis autonomista del arte.¹⁵² (Ver Figura 32)

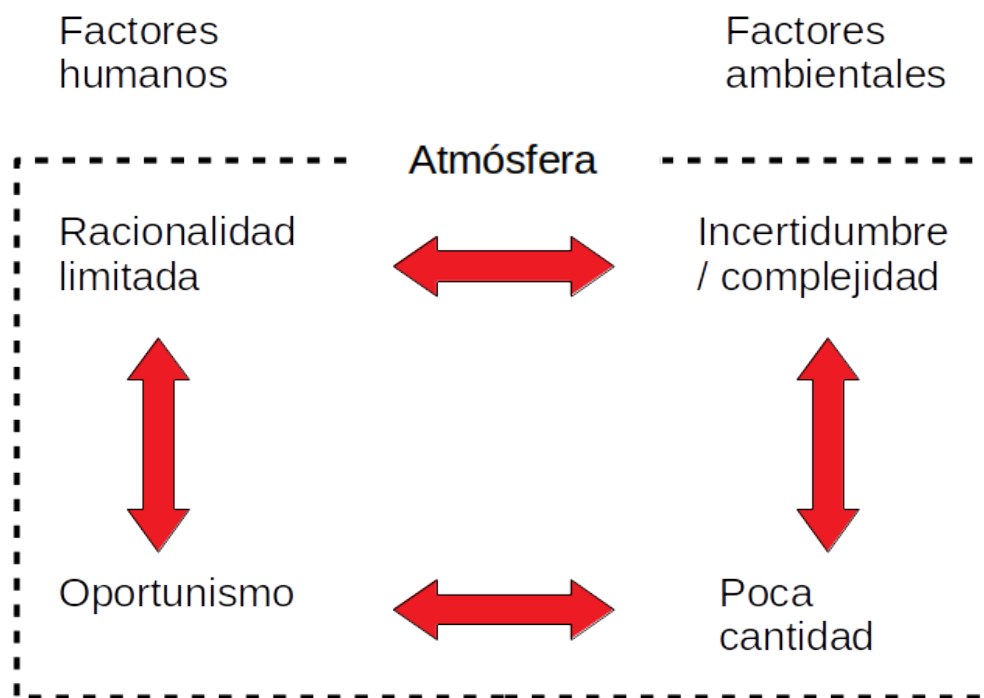


Figura 32: Costes de transacción en el marco institucional. Fuente: adaptación propia en base al trabajo de Douma y Schreuder.

¹⁵²Esta tesis autonomista postula que el arte y la moral son independientes entre sí.
 Thomas D. Bazley, *Crimes of the art world* (Santa Barbara: Praeger, 2010).
 John E. Conklin, *Art crime* (Westport: Praeger, 1994).
 Noël Carroll, “Arte, narración y entendimiento moral”, en *Ética y estética: ensayos en la intersección* (Boadilla del Monte: Machado Grupo Distribución, 2010).
 Noël Carroll, “Moderate Moralism”, *The British Journal of Aesthetics* 36, no. 3 (1996): 223-238.
 Daniel J. Boorstin, *The image: a guide to pseudo-events in America* (Nueva York: Vintage Books, 1992).
 José L. Bermúdez et al., *Art and Morality* (Nueva York: Routledge, 2014).
 Matthew Kieran, “In defence of the ethical evaluation of narrative art”, *The British Journal of Aesthetics* 41, no. 1, (2001): 26-38.
 Berys N. Gaut, *Art, emotion and ethics* (Oxford: Oxford University Press, 2009).
 John Braithwaite, “Challenging Just Deserts: Punishing White-Collar Criminal”, *The Journal of Criminal Law and Criminology* 73, no. 2 (1982): 723-763.
 John Braithwaite, “White Collar Crime”, *Annual Review of Sociology* 11 (1985): 01-25.

2.3. Circunstancias contextuales que refuerzan el discurso institucional

En los tiempos presentes, sin unas reglas que normalicen las prácticas artísticas correctas frente a las incorrectas, esa comunicación no normalizada a la que apuntaba Vilar hace imprescindible el amparo de la institución –el mundo del arte– y sus prédicas; solamente así es posible comprender el complemento directo –el qué– al que lo transitivo del verbo –predicar– se refiere. El fundamento de semejante declaración reside en que, aun cuando el lenguaje al que Vilar y los otros garantes de la intencionalidad y significación de la obra –indistintamente del artista– hacían referencia era un lenguaje artístico, todo intercambio comunicativo debe constar de un grupo más o menos amplio de personas que compartan unas mismas reglas. La imposibilidad de establecer una comunicación sin este conocimiento común se encuentra en el origen de los obstáculos comunicativos entre sujetos competentes en diferentes lenguas.¹⁵³ Ahora bien, si por el contrario no existen unos preceptos cuyo conocimiento se encuentre distribuido entre varios agentes, la codificación del lenguaje yace en la condición de definitiva imposibilidad a no ser que se acepte la factibilidad de un lenguaje privado o casi privado, algo que parece desacertado si se piensa el arte como universal y, en consecuencia, como un lenguaje de alcance global más que soliloquístico.

Si nos alojamos en una codificación no sistemática –por no decir inexistente– de los lenguajes artísticos, se sigue que tampoco la decodificación de éstos es posible, ejercicio que en este caso correspondería al público o a una parte del mundo del arte en calidad de

¹⁵³Aunque sin efectividad científica alguna, este hecho se hace evidente a efectos culturales ya desde la antigüedad cuando, según los relatos bíblicos, la confusión en las lenguas fue una represalia celestial como consecuencia de la tentativa de levantamiento de la Torre de Babel. En contraste con la poca validez metodológica de este ejemplo y más relevante desde una posición académica, los estudios de Wittgenstein correspondientes a la imposibilidad de hablar un lenguaje privado, así como el hecho de que cada vez una cuantía más abundante de individuos opten por instruirse en lenguas no connaturales –y con preferencia por las que comparten un mayor número de hablantes, independientemente de otras posibles motivaciones– es un dato que consolida nuestra consigna.

Alfonso García Suárez, “Wittgenstein y la idea de un lenguaje privado”, *Daimon: Revista de filosofía*, no. 2 (1990): 87-98.

Francisco Rodríguez Consuegra, “¿Es lógicamente imposible un lenguaje privado?”, en *Sentido y sinsentido: Wittgenstein y la crítica del lenguaje* (Valencia: Pre-Textos, 2008).

Sergio Limirosky, “Aumenta el interés por aprender idiomas”, *La prensa*, 28/08/2016. p. 16

destinatario del mensaje emitido por la propia obra.¹⁵⁴ Con el objetivo de impugnar este contratiempo argumentativo y en una muestra más de la petulancia que en el mundo del arte puede localizarse, algunos académicos han llegado a testificar que tal incapacidad de decodificación sería producto de

“el desconcierto o la ceguera cultural de los espectadores menos cultivados [...] puesto que la información ofrecida por las obras expuestas excede la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede “decodificarlas”, es decir reducirlas al estado de forma inteligible”.

y, por supuesto, es mucho más factible criticar el nivel de recepción que no simplificar –o informar de– el hipotético código de emisión empleado.¹⁵⁵ Cabe agregar en este orden de ideas que, debido a lo inexacto del arte, algunos autores como Pierre Francastel han alegado, engreídamente, que

*“it is an inescapable fact that, although the existence of tone-deaf people is generally recognized, everyone imagines they see shapes spontaneously and correctly. This is not at all the case, however, and the number of intelligent people who simply do not see shapes and colours is disconcerting, while other less cultivated individuals have true version”.*¹⁵⁶

[es un hecho ineludible que, si bien en general se reconoce la existencia de personas sordas, todos se imaginan que ven formas espontáneas y correctas. Sin embargo, este no es el caso en absoluto, y la cantidad de personas inteligentes

¹⁵⁴Pardo, *Estética de lo peor*, 31-38.

¹⁵⁵Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, 48.

Testadura era el apelativo seleccionado por Danto para aludir a esta tipología de individuos. En italiano, “*testa dura*” podría traducirse como “cabeza dura”.

Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964): 571-584.

Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 52.

Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, 58.

¹⁵⁶Frascina y Harris, *Art in modern culture*, 174.

que simplemente no ven formas y colores es desconcertante, mientras que otras personas menos cultivadas tienen la versión verdadera]

En síntesis: únicamente la institución atesora la suficiencia intelectual para descifrar el lenguaje artístico, incluso cuando éste no cuenta con una codificación compartida.¹⁵⁷ Esta circunstancia, la cual recuerda a aquella caligrafía localizada en el Museo del Palacio de Taipéi con la inscripción que reza “El emperador sabe”, es algo que no ocurre exclusivamente en el caso del público “menos cultivado”. Incluso en aquellas circunstancias en las que el coleccionista adquiere las piezas siguiendo las directrices establecidas, puede que lo haga sin comprender lo que le ha sido vendido, como si de un dispositivo de demostración y no tanto de comunicación se tratase –aunque demostrar ya conlleva declarar algo—. Parte de ello sugieren las palabras del coleccionista Richard Greer, para quien “*it’s important for me to meet and to know the artists: it’s not necessarily about understanding their work [...] they pull a curtain and that for me is the thing that drives my interest*” [es importante para mí encontrarme y conocer a los artistas: no se trata necesariamente de comprender su trabajo [...] ellos tiran una cortina y eso es lo que más me interesa].¹⁵⁸ Por lo menos, Greer es de los coleccionistas nobles en admitir que ante este escenario con problemas de información, es de los coleccionistas que no sabe nada y no de esos que no saben que no saben nada. (Ver Figura 33) Aún así, esta coyuntura puede, en muchos momentos, revivir aquél cuento danés

¹⁵⁷Personalmente oigo avecinarse la crítica de que con este argumento no se ha sido completamente honesto con la parafrasis realizada pues, ciertamente, se deduce de ella que el público elevado sí dispone de las capacidades cognoscitivas para estar a la altura del arte. Ahora bien, sin una falsabilidad, se infiere que la etiqueta de “público culto” viene, en la actualidad, alcanzada mediante el asentimiento de los veredictos de la institución, indistintamente del procedimiento de indagación seguido para alcanzarlos.

Adrià Harillo Pla, “L’errori ús del “provincia” en la filosofia de l’art”, *Filosofia, ara!* 3, no. 1 (2017): 08-09.

¹⁵⁸Richard Greer hizo esta afirmación en una entrevista de Louisa Buck en 2004. Puese localizarse la frase citada en:

Louisa Buck, *Market matters: the dynamics of the contemporary art market* (Londres: Arts Council England, 2004), 45.

Pueden aquí sacarse a colación sentencias plasmadas en esta tesis con anterioridad como las de Ernest Fillonneau o Danto para ilustrar cómo no es únicamente el comprador quien se halla falto de la supuesta intelección.

Heinz Otto Luthe, “La música grabada y la industria del disco”, en *Sociología del arte* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968).

Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras* (Madrid: Siglo XXI de España, 2009), 55.

de Hans Christian Andersen sobre el traje invisible del rey y es que, aunque libre, cabría cuestionarse hasta qué punto este modo de elección coincide con el paradigma económico defendido por el mercado del arte según el cual estas elecciones se llevan a cabo en un marco institucional y de forma racional; libre, no siempre es sinónimo de racional del mismo modo en el que ser autónomo no significa *per se* hallarse emancipado.¹⁵⁹ Sin ir más lejos, una decisión puede ser tomada libremente pero de forma pasional, de forma racional pero con falta de informaciones, etcétera.¹⁶⁰



"I don't know anything about art, but this is a damned good Martini."

Figura 33: Barney Tobey, 01-12-1956, 1870 × 2148, Color JPEG, © Barney Tobey/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Lo intrincado del entorno hace que, si no quiere correrse la misma suerte que el asno

¹⁵⁹Frey, *L'economia de l'art*, 11.

Immanuel Kant, *Filosofía de la historia* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1985).

¹⁶⁰Ha sido discutido, a lo largo de la Historia de la Filosofía, si una decisión pasional es realmente libre o no. En este sentido y sin voluntad de detenernos en demasía en esta cuestión puede consultarse:

José A. Marina, *Pequeño tratado de los grandes vicios* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2013).

Desde una perspectiva económica a la hora de determinar la correcta correlación entre precios e información: Alon Brav y J. B. Heaton, "Market Indeterminacy", *Journal of Corporation Law* 28, no. 4 (2003).

de la paradoja de Buridan, deba elegirse entre lo disyuntivo de las opciones de las que se dispone: inmovilizar todo lo concerniente al mercado hasta disponer de algún conocimiento más sólido acerca del propio arte aun con el riesgo de que “*si una persona no aprovecha la oportunidad de beneficio, algún otro lo hará*” o, por el contrario, satisfacer las necesidades de los coleccionistas –*noblesse oblige*– creando, al menos, unas preferencias de las que poder adueñarse mediante el dinero dejando la cuestión del valor –más que del precio– para aquellos que hayan resuelto que es prioritario el pararse hasta obtener un *fundamentum inconcussum* acerca de su naturaleza.¹⁶¹ (Ver Figura 34)

¹⁶¹La paradoja del asno de Buridan es un caso absurdo e inverosímil utilizado frecuentemente en contra del racionalismo extremo y una clara muestra del principio de razón suficiente. Según esta paradoja, el asno, situado a la misma distancia de dos montones de heno iguales, moriría de inanición al no poder valorar una opción como mejor que otra, quedando en consecuencia inactivo entre ambos.

George A. Akerlof y Robert J. Shiller, *La economía de la manipulación. Cómo caemos como incautos en las trampas del mercado* (Barcelona: Deusto, 2016), 37.

Fernando Castro Florez, “Paradojas del parergon. O «cualquier cosa» mejor que nada”, *Revista de Occidente*, no. 441 (2018): 15-46.

José Ortega y Gasset, “Meditación del marco”, *Revista de Occidente*, no. 441 (2018): 05-14.

Isidoro Valcárcel Medina, “Marcos no fabricados todavía”, *Revista de Occidente*, no. 441 (2018): 68-75.



Figura 34: Modelo de Edgar Schein de la cultura organizacional. Fuente: elaboración propia en base al trabajo de Schein.

2.4. La influencia psicológico-social del discurso institucional

En lo referente al discurso abastecido desde la atmósfera institucional se antoja incontrovertible que éste tiene un efecto en los esquemas mentales de los individuos. Si bien esta sentencia podría ser empleada a modo de aforismo y acaso pocas críticas antitéticas admitiría, procuraremos aquí abordar someramente la cuestión con el objetivo de no ser tildados de dogmáticos.

En relación al arte, tras la relegación de la estética y de las características empíricas que eran base del gusto, no es de extrañar que algunas personalidades hayan sostenido, también para el arte, que “*se compra más con los oídos que con los ojos*”.¹⁶² La sentencia

¹⁶²Julien Gracq, *La literatura como "bluff": 1950* (Barcelona: Nortésur, 2009), 8-9. Obviamente el oído es, al igual que el ojo, un órgano receptivo de percepciones de diversa naturaleza. Se entiende, sin embargo, que en este caso no hablamos del oído como instrumento de recepción estética.

podría, ciertamente, parecer ideológicamente prosélita en contra del arte actual. No obstante, abundancia de discursos académicos dan gran parte de veracidad a la propuesta de su autor o, por lo menos, no posibilitan su encasillamiento como injustificada por motivaciones de idearios.

Para Danto, el discurso institucional –que no debe ignorarse que es algo elaborado por y para personas– tendría un papel esencial en el proceso de categorización de algo como arte. Para ser íntegro, hay que aclarar que el norteamericano era tan defensor del racionalismo en el arte como un ferviente creyente del poder cognitivo de éste, lo que como veremos, no impide a su vez el adjetivarlo de idealista, ingenuo e, incluso, de irracional en vista de las perseverantes contradicciones y frases incluso burlescas para el lector que llegó a utilizar para justificar su teoría y la racionalidad inherentemente implicada en esta.¹⁶³

Las constantes discordancias en la disertación dantiana conllevan que su posición sea cómodamente refutable desde una actitud más sensata y mucho menos metafísica que, concisamente y bajo la salvaguardia de la hipotética racionalidad, es el modo en el que Danto confecciona su alegato.¹⁶⁴ Así, Danto llega a declarar en sus obras que *“el mundo no depende de nuestros pensamientos, ni mucho menos consiste en nuestros pensamientos”* pero, contrariamente, en otro fragmento de su obra tiene la osadía de sostener que *“la diferencia entre arte y realidad depende solo de estas convenciones, y todo aquello que estas convenciones*

¹⁶³ Algunas de estas frases son, aunque sin limitarse a ellas:

“El arte es lo que es” y *“expresa al fin y al cabo lo que expresa”*, una frase de muy dubitativa contribución cognitiva y muy favorable al dogmatismo. Otra podría ser: *“Una manzana normalmente no afirma ser una manzana”*, afirmación que nadie en su sano juicio discutiría pero que no es más que una de las más básicas elucidaciones a su propuesta teórica. En general, los individuos no tienen titubeo alguno a la hora de referirse a lo que es una manzana ni a definirla por sus particularidades concretas. Esto hace que, como decimos, nadie con salud intelectual aguarde afirmación alguna proveniente de la fruta en cuestión.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 55.

Idem, 275.

Idem, 135.

¹⁶⁴ Quien quiera considerar la metafísica como un procedimiento válido en la vida académica en la actualidad está en su libre derecho pero, sin duda alguna, los argumentos sostenidos en esta tesis tratarán de ser proporcionados –en la medida de lo posible– por medios de corte más positivista. Las citaciones de condición trascendental que deban ser sacadas a colación por suma necesidad tratarán de ser replicadas con datos que, aunque abiertos a controversia o falsables, aporten un mínimo de objetividad o de valor explicativo acerca del método mediante el cual han sido obtenidos.

autoricen como obra de arte, será una obra de arte".¹⁶⁵ El lector habrá reparado sin mayores esfuerzos en la deficiencia lógica.

Si con todo se declara que Danto habla aquí de cosas distintas (mundo del arte-mundo real) significa que el arte es algo no atingente al mundo real y es, como corolario, convencional, lo que no refuta por ahora en lo más mínimo la contingencia expresada por Gracq. Es necesario señalar, pero, la posición original de Danto en este caso y, ésta, fue no la de la contradicción, sino la del invento de una desunión entre los dos mundos citados.

Para el autor norteamericano existirían los dos tipos de mundos a los que hizo referencia en el anterior fragmento parafraseado. Él mismo, de hecho, llegó a tratar de esclarecer su proposición afirmando que lo sucedido era similar a lo ocurrido entre la "Ciudad de Dios" –mundo artístico– y la "Ciudad Terrenal" –mundo real– en una clara referencia al libro "*De civitate Dei contra paganos*" de San Agustín de Hipona.¹⁶⁶ Ante semejante disparate argumentativo procedente de un supuestamente racionalista –y decimos supuestamente no solamente en base a su obra, sino a que decide dedicar libros y agradecimientos a personas por el hecho de que ambos son Capricornio– con metas cognitivas en pleno siglo XXI, el de filósofo nacido en Míchigan dio incontestables pruebas de que para él esta dirección discursiva se antojaba oportuna. Lo hizo cuando, desde el primer capítulo de "La transfiguración del lugar común", comparó el agua normal con el agua sagrada y afirmó que no son lo mismo aunque un detallado análisis científico las detalle como idénticas, contradiciendo así a Leibniz, al analítico John Searle y a toda lógica.¹⁶⁷ En el caso del arte sería el propio mundo del arte quien estaría al cargo de realizar la misma operación que, en la "Ciudad de Dios", debían llevar a cabo quienes profesaban en una orden religiosa en relación con el sacrosanto líquido

¹⁶⁵ *Idem*, 61.

¹⁶⁶ En el período medieval, estos dos cosmos –el transcendental y el terrenal– se hicieron inherentes a casi toda construcción artística.

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 62.

Aurelius A. Hipponensis, *La ciudad de Dios* (Madrid: Tecnos, 2010).

¹⁶⁷ Danto, *La transfiguración del lugar común*, 68.

Danto, *Qué es el arte*, 12.

John R. Searle, *The construction of social reality* (Nueva York: Free Press, 1995).

por él mismo utilizado como ejemplo, a saber, alejar al objeto de lo real.¹⁶⁸ Sin embargo, a pesar de que tal propuesta podría comprenderse desde la perspectiva semántica de la denotación y la connotación, desafortunadamente Danto no consideró –o exteriorizó– la posibilidad de simonía.

En este sentido y dirección, si el arte es algo convencional y diferente del mundo real, el discurso institucional tiene un papel esencial, pero no de forma ingenua y cognitiva como Danto postuló. En realidad, como veremos más adelante, este tipo de racionalidad nada lógica fue lo que posibilitó posturas críticas con la suya. De esta suerte, mucho más razonable parece afirmar que *“la verdad no está en el mundo, sino en nuestras afirmaciones acerca de lo que conocemos sobre él”*.¹⁶⁹ En este mismo orden de ideas, lo que sabemos sobre el arte es aquello que nos viene dado por el discurso institucional como mera consecuencia de que nuestro sistema de creencias en torno a éste es primordialmente social y, la perorata, tiene una relación directa en nuestra adquisición y modificación del concepto de arte. Si bien Kant tenía una propuesta teórica muy diferente a la de los institucionalistas y, lógicamente, enormemente desemejante a la de esta tesis, una exégesis poco honesta y parcial de su pensamiento –soy consciente de ello– puede servir para ejemplificar el modo en el que el objeto (artístico) es secundario frente a su presentación.¹⁷⁰

¹⁶⁸Danto, “The Artworld”, 582-584.

Arthur C. Danto, “Artworks and Real Things”, *Theoria* 39, no. 1-3 (1973): 01-17.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 84.

Arthur C. Danto, “Obras de arte y meras cosas”, en *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002).

Danto, “The Artworld”, 571-584.

Para autores como Carolyn Korsmeyer, en cambio, los valores artísticos nada tendrían de connotativo, tal como defendió a lo largo de su trayectoria la profesora de la Universidad de Buffalo.

¹⁶⁹Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 140.

Esta afirmación parece poco discutible si se sigue la definición de “verdad” del diccionario y, por ende, la normativa según la cual ésta es la *“conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente”*. Ortega y Gasset ya se alineó de forma clara con esta misma definición en sus textos. Distinto podría ser en caso de introducirnos en cuestiones metafísicas sobre el concepto de verdad, algo que ya ha sido notificado que no haremos al considerarlo una pérdida de tiempo y no aceptable metodológicamente.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 77.

¹⁷⁰La trampa reside en que, para Kant, la importancia residía en el gusto, en el alma. Este proceso interpretativo-experiencial sería independiente de que acontezca en el interior o en el exterior de una atmósfera teórico-artística concreta. Sin embargo, es un ejemplo de cómo el papel del sujeto es esencial.

Dutton, *El instinto del arte*, 151.

En lo que a las preferencias respecta, los valores asignados a las cosas no existen de forma previa a marcos de elección. En este sentido, las representaciones conceptuales sobre los diferentes fenómenos tienen un componente claramente social pues, en tanto que parece poco académico pensar que los objetos artísticos son algo dado, prefijado y eterno (como un regalo de dios), éstos deben tener relación con aquello que los hace existir, es decir, en este caso el discurso institucional, que ejerce el rol de medio para los valores y significados connotativos compartidos por parte del mundo también ajeno al mundo del arte.¹⁷¹ A propósito de este lenguaje transmisor de valores y significados compartidos –esto es arte–, éste debe entenderse “*como representación simbólica del mundo [que] influye en la manera de pensar y [...] en la forma en que aprendemos y nos representamos los símbolos*”.¹⁷² La percepción sobre lo que es arte, por ende, está sujeta a influencia social y contextual: lo que el mundo del arte, en calidad de grupo social de referencia –o *establishment* en la terminología anglosajona– con indiscutible poder de influencia para propagar “la verdad del arte” en las estructuras mentales y sociales, decide (*product concept*).¹⁷³ (Ver Apéndice B, Figura B.7)

Explotando el recorrido promovido por Danto, resulta honrado el cavilar aunque sea de forma huera acerca del modo en el que los poderes religiosos cimientan sus estóolidos discursos. No se trata aquí de adoptar un posicionamiento en lo referente a la religión, algo que con

¹⁷¹No debería concebirse paradoja alguna en esta cuestión. Prosiguiendo con el ejemplo del agua sagrada, un sujeto puede comprender lo que significa este líquido en el interior de una pila bautismal incluso sin que profese fe alguna y no comparta el mismo estilo de vida. Del mismo modo, alguien que no haya pisado jamás un entorno artístico tiene la capacidad de comprender que, aquello insertado en un museo, una galería o una casa de subastas, atesora la categoría de arte aun pudiendo ser para él algo completamente ridículo.

¹⁷²Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor*, 38.

Idem, 104.

Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988), 490.

¹⁷³El mundo del arte como grupo de referencia puede ser entendido como un “*conjunto de individuos que mantienen alguna relación y que influyen en las actitudes, opiniones, valores y la conducta de sus miembros*”. Puede alegarse que, si el mundo del arte tiene poder únicamente dentro de sus límites, ello incluye también a los coleccionistas y público del mundo del arte del mismo modo en el que, estos, tienen influencia sobre los individuos que se dedican al mercado de éste. Esto es absolutamente cierto, pero no lo es que todos tengan el mismo poder de decisión e influencia, y no precisamente porque sus razones sean más sólidas pues, como vimos, no hay oportunidad de discernimiento. Veremos seguidamente dónde reside la diferencia.

Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor*, 116-121.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 210.

Bourdieu, *La distinción*, 472.

Chomsky y Ramonet, *Cómo nos venden la moto*, 11-16.

anterioridad ya se ha hecho siempre preservando la máxima de que cada uno tiene libertad de culto –amparada por un derecho reconocido legalmente—. En esta tesis, no obstante, los discursos de fe no tienen validez por su falta de solidez científico-académica. Desde esta óptica, por lo tanto, debe recelarse de los discursos provistos por parte del mundo del arte pues, como se ha visto, no cuentan con ningún tipo de valor de veracidad. El procedimiento de verificación y corrección –aunque tardío– que se ha realizado en las ciencias cuando sus disciplinas han dado por válido algo de forma equívoca o incluso como advierte Mellican, de forma fraudulenta –lo que ha ocurrido a nivel metodológico en ocasiones como en el *Affaire Bogdanov*– se torna imposible para el arte y las disciplinas afines como de forma brillante y no por ello menos provocativa demostraron Frédéric Pagès, Helen Pluckrose, James A. Lindsay, Peter Boghossian, Alan Sokal y Jean Bricmont al conseguir publicar una cantidad nada desdeñable de textos delirantes e incomprensibles en varias revistas de prestigio con revisión por pares ciegos.¹⁷⁴ No debe sorprender que, en el intento por salvar la coherencia textual –ya que es lo único que parece poder otorgar alguna validez a este tipo de discursos–, una vez más el mismo ensayista (Danto) mecanografiase el que es el fundamento de su propia reprobación cuando afirmó que: “*un falso amigo no es un amigo. Un enunciado falso es un enunciado*”.¹⁷⁵ Danto escribe estas líneas haciendo referencia al arte y a sus

¹⁷⁴Alan D. Sokal y Jean Bricmont, *Intellectual impostures: postmodern philosophers' abuse of science* (Londres: Profile Books, 1998).

Bernard Henri Levy, “Una brillante farsa”, *El País*, 14 de febrero, 2010, https://elpais.com/diario/2010/02/14/domingo/1266121831_850215.html

Dennis Overbye, “Are They a) Geniuses or b) Jokers?; French Physicists' Cosmic Theory Creates a Big Bang of Its Own”, *The New York Times*, 09 de noviembre, 2002, <https://www.nytimes.com/2002/11/09/arts/are-they-geniuses-b-jokers-french-physicists-cosmic-theory-creates-big-bang-its.html>

Jennifer Schuessler, “Hoaxers Slip Breastaurants and Dog-Park Sex Into Journals”, *The New York Times*, 04 de octubre, 2018, <https://www.nytimes.com/2018/10/04/arts/academic-journals-hoax.html>

Eugene R. Mellican, “From Fusion Frenzy to Fraud: Reflections on Science and its Cultural Norms”, *Bulletin of Science, Technology & Society* 12, no. 1 (1991): 01-09.

¹⁷⁵Danto, *La transfiguración del lugar común*, 43.

En páginas postreras, Danto escribe, sin embargo, que “*una mala imitación no tiene por qué ser falsa, como una mala foto no es una foto falsa*”.

En este caso debe advertirse de forma inexcusable que tanto a nivel lingüístico como legal, el concepto de imitación y falsificación son diferenciables pues uno implica la voluntad de hacer pasar algo por el original mientras que el otro no. No obstante, si no se posee una ciencia objetiva no es posible concluir cuál es la prístina o la buena obra de arte. Tampoco existiría la posibilidad de inferirlo de forma secuencial, tal como demuestra el ejemplo de las cajas Brillo y el apropiacionismo o el *ready-made* (nótese lo significativo del

falsificaciones, es decir, sobre cómo un enunciado puede engañar, del mismo modo en que la forma también puede hacerlo, pero no así la esencia. El hacer uso de esta oración en esta circunstancia supone una clara descontextualización, pero faculta para percibir el agudo dogmatismo consustancial al pensamiento dantiano por mucho que a lo largo de éste trate de alegar a las razones.

Dadas las condiciones que anteceden, si no existe una esencia del arte o, cuanto menos, no de forma clara, es inviable llevar a cabo el proceso que propone Danto ya que, como vimos en anteriores puntos de esta tesis, no tiene ningún tipo de legitimidad lógica ni pueden refutarse las opiniones del mundo del arte, pues nada se sabe del objeto sobre el que se argumenta y discute con pretensión de objetividad. El pensamiento de Danto y, por ende, lo que sostendría a la institución artística y a sus discursos es el dogmatismo, un dogmatismo entendido como una “*presunción de quienes quieren que su doctrina o sus aseveraciones sean tenidas por verdades inconcusas*”.¹⁷⁶ Antes de iniciar los probables vituperios por esta declaración afirmativa recién expresada, como autor del presente trabajo, desearía instigar a la lectura del texto dantiano y, en particular, de su folio número 254, lugar en el cual en una de sus constantes incongruencias acepta la existencia de semejantes observaciones dogmáticas, aunque las juzgue como necesarias.¹⁷⁷ Por más que el discurso de la institución esté –o pueda estar– esencialmente fundamentado en la concepción parmenidiana de doxa (δόξα) comprendida como “*lo que parece verdadero [sin que necesariamente lo sea] constituyendo las creencias de todos los hombres*”, ello no convierte a estas aseveraciones en menos presentes y libres de influencia en la cotidianeidad del imaginario popular –desde una postura descriptiva.¹⁷⁸

Dadas las constantes problemáticas de intentar buscar una definición esencialista del arte, ya se advirtió que nuestro análisis será mucho menos presuntuoso y nuestro discurso

nombre de ambos movimientos en la defensa de lo aquí expresado).

Idem, 115.

¹⁷⁶RAE, *Diccionario de la lengua española*.

¹⁷⁷Danto, *La transfiguración del lugar común*, 254.

¹⁷⁸Francis M. Cornford, “Parmenides’ Two Ways”, *The Classical Quarterly* 27, no. 2 (1933): 100.

será desarrollado mediante hechos visibles y descriptivos, menos metafísicos. En este sentido y en línea con el dogmatismo y la doxa que, de forma lógica, hemos aducido que pueden hallarse en los discursos institucionales, ello no significa que los receptores del mensaje no lo acepten y lo piensen como válido –en este caso sí, como ocurre con las religiones—. Como han demostrado gran cantidad de estudios, el ser humano tiene una predisposición a creer en aquello que anhela o pronostica, mecanismo que quizá tenga también un gran peso en la explicación sobre el éxito de las religiones y de los discursos artísticos institucionales a nivel global todavía en la actualidad.¹⁷⁹

Ciertamente, nuestras apreciaciones, convicciones y, por derivación, nuestros juicios, pueden estar inmensamente estimulados por el ámbito lingüístico de un momento determinado. Nelson Goodman, de quien ya se advirtió con anterioridad de que haría presencia en varios sectores de la presente investigación defendía, precisamente, que el conocimiento –o la idea– diferente sobre algo puede afectar de un modo directo a su percepción y, Jeffrey Wiedman, escribió un magnífico texto sobre ello.¹⁸⁰ A su vez, el ejemplo utilizado del agua común y

¹⁷⁹Bourdieu, *La distinción*, 482.

Francisca Pérez Carreño, “El sentimentalismo como falta de sinceridad”, *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, no. 38-39 (2007): 17-32.

Literariamente, Francisco VI, duque de *La Rochefoucauld* declaró en uno de sus textos que determinados individuos jamás habrían alcanzado a enamorarse si no hubiesen antes oído hablar de tal sentimiento, siendo esa exposición previa un elemento esencial en la futura experiencia.

Françoise La Rochefoucauld, *Sobre la pasión, el amor y los celos* (Santiago: Ediciones Tácitas, 2017).

¹⁸⁰En este sentido, Danto reafirmó la línea de Goodman al postular que “*nuestra actitud hacia un objeto [puede] alterarse cuando descubrimos que se trata de una obra de arte. Puede que, al enterarnos de que tenemos una obra de arte ante nosotros, adoptemos una actitud de admiración y respeto. Puede que tratemos al objeto diferente*”. En resumen, la actitud cambia al sernos algo introducido en un marco interpretativo determinado como arte. Por mucho que desde el mundo del arte algunos quieran constreñir este hecho a algo típicamente externo a esta institución y se esfuercen –frecuentemente con argumentos voluntaristas y falacias *ad consequentiam*– a sostener la inocente integridad de los componentes humanos que lo constituyen, es posible testimoniar que el mundo del arte no es ajeno a ello en tanto que no deja de estar conformado por seres humanos. En consonancia con lo aquí expresado, artistas como Salvador Dalí –persona encumbrada por el mundo del arte y con presencia en los principales museos artísticos del mundo– afirmó en sus entrevistas que: “*El «maitre» me dijo: «Cuando este fenómeno ocurre es cuando yo hago la mejor comida. [hablando de la niebla] Contéplelo usted.» Yo me quedé contemplando, en éxtasis, aquello, y él se fue a la cocina. En efecto, aquella noche comí el mejor «pâte» de mi vida. Lo hizo digno de los arcángeles. [...] Claro que si no me hubiera dicho aquello, si ese mismo «pâte» lo hubiera comido en cualquier «bistro» parisiense, no me habría parecido tan bueno*”. Esta frase se recoge en la entrevista a Dalí realizada por Carlos Sampelayo titulada “*Esnobismo de Dalí en la mesa*”, publicada en AMA, Madrid, el 1 de enero de 1973.

Extraída de: Mas, *La vida pública de Salvador Dalí*, 241.

Muchos artistas defienden lo contrario, esto es una suerte de incolumidad a su entorno. Habiendo mostrado

el agua sagrada empleado por Danto sería una clara muestra de ello pero, en directo contacto con el arte, el caso de las imitaciones posibilitaría otra evidencia pues, incluso en los casos en los que no se han identificado tempranamente como tal, al serlo, han perdido su valor –excepto en ínfimos casos—. Estos sucesos se antojan un tanto contradictorios si se percibe que, algunos artistas y en contra de lo defendido por Eugeni d’Ors i Rovira sobre la importancia de la originalidad, han llegado a admitir en sus entrevistas robar constantemente ideas de otros.¹⁸¹ Ahora bien, presuponer que esta dependencia de los discursos es neutral e invariablemente bienintencionada es una opción, pero no sería congruente con los atributos de la lengua, la cual entendida como mero mecanismo bajo el empleo del hombre y sus intencionalidades puede servir del mismo modo y en las mismas cantidades “*para unir y para separar, para acercar y alejar, atraer y repeler, engañar y fingir, para la verdad y la mentira*”.¹⁸² Aun cuando el lenguaje humano ha tenido un incontestable valor evolutivo, inconcebiblemente se olvidan no con poca asiduidad –debemos confiar en que no sea esta una omisión deliberada– los usos perniciosos que del lenguaje se puede hacer, tal como el miembro de la Real Academia Española se preocupó en recordar en la acrisolada afirmación

que algunos de ellos no lo niegan y añadiendo los ejemplos científicos anteriormente expuestos, consideraremos estas posturas de invulnerabilidad como fingidas, fruto del desconocimiento o, en los casos en los que así sea realmente –si es que fuere posible–, como minoritarios.

También es especialmente interesante en este caso el denominado “efecto tercera persona”.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 151.

Jeffrey Wieand, “Putting Forward a Work of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41, no. 4 (1983): 411-422.

Dickie, *El círculo del arte*, 117.

Mas, *La vida pública de Salvador Dalí*, 208-215.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 7.

Phillips W. Davion, “The third-person effect in communication”, *Public Opinion Quarterly* 47, no. 1 (1983): 01-15.

Robert M. Perloff, “The third person effect: a critical review and synthesis”, *Media Psychology* 1, no. 4 (1999): 353-378.

Mark D. Alicke, “Self-orientations in self and social judgment”, *Psychological Inquiry* 10, no. 1 (1999): 35-39.

¹⁸¹La temática de las imitaciones y su pérdida de valor vendrá a ser explayada con posterioridad. Sobre el caso de las falsificaciones y su pérdida de valor en términos generales, la afirmación se considera de valor axiomático.

Danto, *Qué es el arte*, 34.

Mas, *La vida pública de Salvador Dalí*, 208.

Danto, *Qué es el arte*, 122.

¹⁸²Javier Marías, “Estupidez clasista”, *El País Semanal*, 16 de abril, 2017 <http://elpaissemanal.elpais.com/columna/javier-marias-estupidez-clasista/>

citada y hacia la cual se antoja irrealizable –por lo menos a mi personal entender– detracción alguna.¹⁸³

Esta soñadora expectativa por la que los miembros del mundo del arte deberían realizar un uso del lenguaje honrado no solamente no concuerda con lo expuesto en el capítulo sobre el paso de la capacidad estética al *marketing* sino que, efectivamente, tiene mucho más que ver con la categoría de desinterés kantiana –comprendida como una forma de interés cognitivo no asociada a una utilidad pragmática directa– que con la realidad.¹⁸⁴ Precisamente en esta línea se ubican los comentarios de autores como Benda o Mannheim, para quienes el intelectual (del mundo del arte en nuestro caso) debería entenderse como “desclasado”, algo que Gerard Vilar –y también Veblen– ya comprendió como una quimera prosiguiendo con la estela de Antonio Gramsci. Para el célebre italiano, los intelectuales

*“no pueden escapar a los intereses materiales de clase, tal como aseguran [...] forman parte del sistema de clases y su producción cultural está relacionada con los intereses del estrato social en el que se encuentran ubicados”.*¹⁸⁵

Para Godelier, de hecho, las sociedades desclasadas no han siquiera sobrevivido al paso de la historia.¹⁸⁶ Fue, no obstante, Panofsky otro de los egregios historiadores del arte en proseguir con el rastro del italiano y postular que el ojo no es independiente en tanto que es

¹⁸³Antoni Gomila Benejam, “Evolución y lenguaje”, en *La mente humana* (Madrid: Trotta, 2013). Valero Domingo Campillo y E. García-Guixé, “Origen y evolución del lenguaje”, *Revista de neurología* 41, no. Extra 1 (2005): 5-10.

Vicente Sanfélix, “Palabra y silencio. Reflexiones sobre la violencia y el lenguaje”, *Thémata: Revista de filosofía*, no. 37 (2006): 373-387.

¹⁸⁴En la Crítica de la Facultad de Juzgar Kant escribe: “*The delight which determines the judgement of taste is independent of all interests*” entendiéndose por interés “[the] reference to the faculty of desire”. (§2) [El deleite que determina el juicio del gusto es independiente de todos los intereses [entendiéndose por interés la] referencia a la facultad del deseo]

Kant, *Crítica de la facultat de jutjar*.

Schaeffer, *Adiós a la estética*, 41.

¹⁸⁵Juan Pecourt Gracia, “La reconstrucción de la sociología de los intelectuales y su programa de investigación”, *Papers: revista de sociología* 101, no. 3 (2016): 342.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 21.

Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 393-429.

¹⁸⁶Maurice Godelier, *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1974).

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 76.

una herramienta de conexión entre la mente y el mundo, por lo que este proceso psicológico ya se encuentra atestado de conceptos, juicios y etcétera, siendo, en efecto, la objetividad comprendida de forma total un imposible y convirtiendo esa honradez en algo de extrema fragilidad.¹⁸⁷ Con todo, existe la obligatoriedad de notar que los discursos institucionales del mundo del arte no están sujetos a críticas consistentes. No lo están como consecuencia de la ausencia de discursos y razonamientos ordenados de forma sucesiva con valor de verdad. Al mismo tiempo, es importante resaltar la naturaleza de los discursos del mundo del arte, los cuales son públicos. A día de hoy, vale la pena señalar que se dispone de una gran cantidad de información y evidencia sobre la discordia existente entre las oraciones y acciones llevadas a cabo en privado y en público, las cuales pueden presentar disconformidades conductuales y expresivas como corolario del anonimato, la influencia y presión social, el interés, etcétera.¹⁸⁸

En conformidad con el recorrido analítico elaborado hasta aquí, parece natural ratificar –y llegados a este punto denominar– la consideración que el arte posee dentro del sistema de preferencias que es el mercado: el arte como un bien de información asimétrica.¹⁸⁹ Esta

¹⁸⁷ Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico*, 73.

En español y a raíz de un texto de Posner:

Ovejero Lucas, “El precio de los intelectuales”, s/p.

¹⁸⁸ Desde un plano menos científico, el dramaturgo Oscar Wilde escribió en este sentido y dirección: “*dadle una máscara y os dirá la verdad*”.

Wilde, *El crítico como artista*, 85.

A nivel filosófico, la leyenda mitológica del Anillo de Giges utilizada por Platón es el caso más mundialmente conocido sobre esta diferenciación.

Platón, “Libro II”, en *La República* (Madrid: Alianza Editorial, 2000).

Desde una óptica científica, esta cuestión se ha venido tratando principalmente desde el campo de la psicología –ya sea clínica o social– para los casos en los que, el sujeto, percibe una cierta impresión de anonimato encontrándose en el interior de un grupo.

Autores como Greenberg o Cohen también afrontaron la misma temática estableciendo diferencias entre lo privado y lo público en base a los niveles de interacción y confianza. Desde la economía, una de las principales publicaciones es la del americano de origen turco Timur Kuran y, desde la psicología, Schweitzer.

Timur Kuran, *Private truths, public lies: the social consequences of preference falsification* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).

Maurice E. Schweitzer y T. Ho, “Trust but verify: Monitoring in interdependent relationships”, *Experimental and Behavioral Economics - Advances in Applied Microeconomics* 13, no. 5 (2004): 87-106.

¹⁸⁹ Esto ocurre cuando una de las partes dispone de mayores informaciones que la otra, lo que lo convierte en una relación mercantil imperfecta. En esta ocasión, los miembros oferentes del mundo del arte tendrían mucha más información que los miembros que componen el grupo demandante. En este caso, los demandantes estarían sujetos a los efectos de la presentación por parte de los ofertantes del mundo del arte, quienes, con sus discursos, ofrecerían una descripción y agregarían un precio ante unos sujetos sin posibilidad de analizar de forma objetiva lo que se les presenta, tal como ya fue escuetamente introducido previamente.

naturaleza del objeto –en añadidura a su desconocimiento ontológico– lleva a plantearse la posibilidad de que el arte sea significativamente atractivo por lo privativo de su precio y no por su calidad, posibilidad que –salvando las distancias– ya planteó Platón por boca de Sócrates o, en ligazón directa con el arte y en la actualidad, Iain Robertson –sin olvidarnos de Veblen–, y es que las “*economic representations are the matrix around which all others are organized*” [las representaciones económicas son la matriz alrededor de la cual se organizan todas las demás.].¹⁹⁰ Es precisamente por esto que se advirtió anticipadamente de la necesidad de pensar con cautela la unidireccionalidad de valor y precio para este caso.

En un mundo impecable, esta situación asimétrica no sería posible y, además, no sería siquiera verosímil.¹⁹¹ No lo sería en tanto que los razonamientos públicos y desinteresados de cada uno de los miembros del mundo del arte individualmente harían que, cuantitativamente, los rechazos a algunos de los discursos institucionales fuesen lo bastante robustos

¹⁹⁰En el *Eutifrón*, Platón llega a sugerir la posibilidad de que aquello que es admirado por los dioses lo sea como consecuencia de ser bueno o que, contrariamente, lo bueno sea considerado como tal en tanto que es admirado por ellos. La misma lógica podría aplicarse al arte, la institución y su mercado.

Platón. *Eutifrón* (Buenos Aires, Aguilar, 1980).

Veblen escribió en el capítulo seis de su obra ilustre que “*la norma de lo caro también afecta a nuestros gustos. Llega a confundir en nuestra estimación el alto precio con las cualidades bellas del objeto y, a subsumir el efecto resultante bajo el simple apelativo de apreciación de la belleza. Los altos precios llegan a aceptarse como cualidades bellas de los artículos caros. Los altos precios complacen porque son señales de costo honorable; y el placer que proporcionan se funde con el intrínseco. [...] Por lo común, la mayor satisfacción que se deriva del uso y contemplación de productos costosos y supuestamente bellos es en gran medida una satisfacción de nuestro sentido de lo caro, que se disfraza bajo la máscara de lo bello*”.

Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, 159.

Iain Robertson, “Price before value”, en *The Art Business* (Nueva York: Routledge, 2008).

Fraschina y Harris, *Art in modern culture*, 42.

Jacob Jacoby *et al.*, “Price, brand name, and product composition characteristics as determinants of perceived quality”, *Journal of Applied Psychology* 55, no. 6 (1971): 570-579.

Douglas J. McConnell, “Effect of pricing on perception of product quality”, *Journal of Applied Psychology* 52, no. 4 (1968): 331-334.

Folke Olander, “The Influence of Price on the Consumer’s Evaluation of Products and Purchases”, en *Pricing Strategy* (Londres: Staples Press, 1969).

Valerie A. Zeithaml, “Consumer Perceptions of Price, Quality, and Value: A Means-End Model and Synthesis of Evidence”, *Journal of Marketing* 52, no. 3 (1988): 02-22.

¹⁹¹George Akerlof y su célebre artículo sobre los coches de segunda mano, Michael Spence o Joseph Stiglitz son algunos de los académicos que capitanean las más prestigiosas publicaciones sobre este tipo de bien y de economía con problemas de información.

George A. Akerlof, “The Market for “Lemons”: Quality Uncertainty and the Market Mechanism” *The Quarterly Journal of Economics* 84, no. 3 (1970): 488-500.

Ovejero Lucas, “El precio de los intelectuales”, s/p.

como para impugnar algunas de sus explicaciones categorizadoras. Esto se desprende del fantasioso pensamiento de T. J. Diffey, quien describió el mundo del arte como una república.¹⁹² Diffey, en su artículo publicado cinco años después del famoso “*The Artworld*” de Danto y en el mismo año en el que Dickie publicó su “*Defining Art*”, pretendió luchar contra la arbitrariedad rutinariamente atribuida a Dickie y defendió un mundo del arte en el que todos sus miembros tenían el mismo poder de cooptación y decisión y en el que las posiciones jerárquicas se decidían de forma colectiva, lo que lógicamente, situaba a los miembros bien posicionados del mundo del arte como una suerte de adalid ahí instalado por decisión mayoritaria y no de forma injustificada.

Diffey –como Danto– mantenía que el mundo del arte era una república de razones, por lo que quienes ocuparían posiciones de prestigio dentro del sistema lo harían como consecuencia de sus superiores entendimientos o argumentaciones.¹⁹³ Esto es categóricamente ficticio en tanto que no honra a una parte –la interesada– de la naturaleza humana, ni de las organizaciones –entendidas como la formalización de la institucionalización–, ni al sistema de preferencias que es el mercado y su funcionamiento. La posición de Diffey es, en resumen, una propuesta voluntarista y nada académica o crítica. No lo es, en contraposición, la de Inglis, para quien “‘art’ is a label put on certain things by certain powerful interested parties [...] all cultural values are in the last instance ‘arbitrary’” [‘arte.es una etiqueta puesta en ciertas cosas por ciertas partes interesadas y poderosas [...] todos los valores culturales son, en última instancia, .arbitrarios’].¹⁹⁴ Sin este grado de arbitrariedad

¹⁹²T. J. Diffey, “The Republic of Art”, *The British Journal of Aesthetics* 9, no. 2 (1969): 145-156.

¹⁹³En este caso debería conservarse la validez del vocablo “razón” en su sinónimo con “motivo”, pero no con el de “discernimiento”.

Una señal de la invalidez de este equívoco pensamiento se observó recientemente en las dinámicas internas de algunas de las organizaciones artísticas más vigorosas a nivel nacional:

José Manuel Costa, “La silla vacía del Prado, a medio camino entre el concurso y el dedazo”, *El Diario*, 21 de diciembre, 2016, http://www.eldiario.es/cultura/arte/Prado-direccion-vanate-concurso-dedazo_0_593191525.html

Ayn Rand, *La virtud del egoísmo: un nuevo y desafiante concepto del egoísmo* (Buenos aires: Grito Sagrado, 2006).

George Dickie, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly* 6, no. 3 (1969): 253-256.

¹⁹⁴David Inglis, “The sociology of art: between cynicism and reflexivity”, en *The sociology of art: ways of seeing* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005), 101.

—antojo lo llamaba Robert Hughes— no existiría la coacción de pensamiento que, en algunos casos —y como resultado de la diferencia de autoridad existente—, convive en el interior de un mundo institucional artístico que, con frecuencia y con maneras muy poco florentinas, deriva en desacreditaciones de diversa índole y en la sumisión del divergente, prolongando aquella idea ya revelada en los textos de los griegos clásicos según los cuales no sería propio del vulgo el saber distinguir —por mucho que en etapas futuras se haya idealizado su civilización hasta llegar a afirmar que eran una nación de críticos de arte—. ¹⁹⁵ La sumisión y coactividad aquí sacadas a colación —así como el principio de sanción social— no deberían ser impugnadas por el mero hecho de no existir físicamente, sino que debe comprenderse que tal coerción —y su capacidad de influencia— puede ser empleada mediante el poder físico sobre un cuerpo —ciertamente—, pero también mediante un sistema de recompensas y castigos utilizados como aliciente o mediante la influencia de la opinión pública, siendo estos dos

¹⁹⁵Robert Hughes, “The Great Massacre of 1990”, *Time Magazine*, vol. 136. no. 24, 1990, n/i.
Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 272.
Wilde, *El crítico como artista*, 32.
Shiner, *La invención del arte*, 141-144.
Robert W. Witkin, *Art and social structure* (Cambridge: Polity Press Blackwell Publishers distributor, 1995), 37-39.
Harillo Pla, “L’erroni ús del “provincià” en la filosofia de l’art”, 08-09.
Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 49.
Es especialmente interesante la teoría de la Espiral del Silencio de Elisabeth Noelle-Neumann y según la cual algunos miembros, en sociedad, pueden adaptar sus opiniones con el objetivo de no caer en el ostracismo por incumplimiento de las normas comportamentales —el denominado principio de sanción social—, aunque también presenta otras opciones. A pesar de que en la aplicación empírica su teoría tiene el problema del autoreporte de datos, la proposición es un claro ejemplo de lo expuesto en el cuerpo de texto. También es de gran importancia la teoría del “*labeling theory*” de Becker y es que, en determinadas circunstancias, esto puede derivar en allodoxafobia.
Elisabeth Noelle-Neumann, *La Espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social* (Barcelona: Paidós, 2010).
Howard S. Becker, *Outsiders: hacia una sociología de la desviación* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009).
Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 50.
Adrià Harillo Pla, “Institución artística: causas y consecuencias del silencio”, en *V Congreso Entre Clío & Euterpe: Arte e Poder* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018).
El clásico experimento de Solomon Asch es otro claro ejemplo de la tendencia a unificar discursos con el grupo, incluso en casos de manipulación y siempre que no se llegue al extremo de la resistencia reactiva.
Solomon E. Asch, “Effects of group pressure upon the modification and distortion of judgments”, en *Groups, leadership, and men* (Pittsburgh: Carnegie Press, 1951).
Solomon E. Asch, “Studies of independence and conformity: I. A minority of one against a unanimous majority”, *Psychological monographs: General and applied* 70, no. 9 (1956): 01-70.
Carl Sagan y Ann Druyan, *Shadows of forgotten ancestors: a search for who we are* (Nueva York: Ballantine Books, 1993).

últimos los casos en los que se apoya nuestra afirmación.¹⁹⁶

En el siguiente punto de esta tesis trataremos de afrontar la cuestión de los intereses de los miembros del mundo del arte pero, previamente, deberíamos realizar una lacónica enmienda a la sentencia de Inglis y es que, en base a las investigaciones de Geertz, el ser humano no actúa de forma arbitraria.¹⁹⁷ El término “*arbitrary*” del que se sirve Inglis no es el más oportuno pues es un adjetivo que significa “*sujeto a la libre voluntad o al capricho antes que a la ley o a la razón*”.¹⁹⁸

Como probaremos de razonar en el siguiente punto, los intereses institucionales tienen un factor de arbitrariedad en lo que a la elección de esas “*certain things*” [ciertas cosas] se refiere, pero no en su totalidad, pues la lógica por la que la categoría de arte se otorga está basada en razones y leyes de mercado –y no artísticas como pretendían Danto o Diffey—. ¹⁹⁹ Es mediante este método como se crean algunas de las “estrellas” del mundo del arte en el sentido de Sherwin Rosen y Moshe Adler, para los cuales las “estrellas” serían personas con una diferencia de ingresos superiores a la diferencia de talento-resultado, siendo principalmente un asunto económico que aporta mucho más dinero a estos astros “*que la diferencia real entre el primero y el segundo*”.²⁰⁰ Más allá de la etiqueta de “estrella”, los economistas han sido competentes en noticiar el mismo fenómeno, etiquetándolo como “*winner-take-all labor market*” o “*winner-take-all market*” [el ganador se lleva todo el mercado].²⁰¹ (Ver Figura 35)

¹⁹⁶Russell, *El poder*, 35.

¹⁹⁷Clifford Geertz, *Interpretazione di culture* (Boloña: Il Mulino, 1987).

¹⁹⁸RAE, *Diccionario de la lengua española*.

¹⁹⁹Francis Haskell, *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)* (Madrid: Alianza, 1990).

²⁰⁰Sherwin Rosen, “The Economics of Superstars”, *The American Economic Review* 71, no. 5 (1981): 845-858.

Moshe Adler, “Stardom and Talent”, *The American Economic Review* 75, no. 1 (1985): 208-212.

Frey, *L’economia de l’art*, 60-65.

²⁰¹Tal como se expone en el anuario de 2018 de la consultora Artprice: “*Today, the financial power of the Contemporary Art Market is focused on a relatively small elite of artists in a much larger pool: 89 % of the segment’s global turnover is generated by its 500 most successful artists in an overall pool of 20,335 Contemporary artists who sold at least one work via auction between end-June 2017 and end-June 2018. The leading trio – Basquiat, Doig and Stingel – alone accounted for 22 % of the segment’s global turnover*”. [Hoy en día, el poder financiero del Mercado de Arte Contemporáneo se centra en una élite de artistas relativamente pequeña en un grupo mucho más grande: el 89 % de la facturación global del segmento es generado por sus 500 artistas más exitosos en un grupo general de 20,335 artistas contemporáneos que

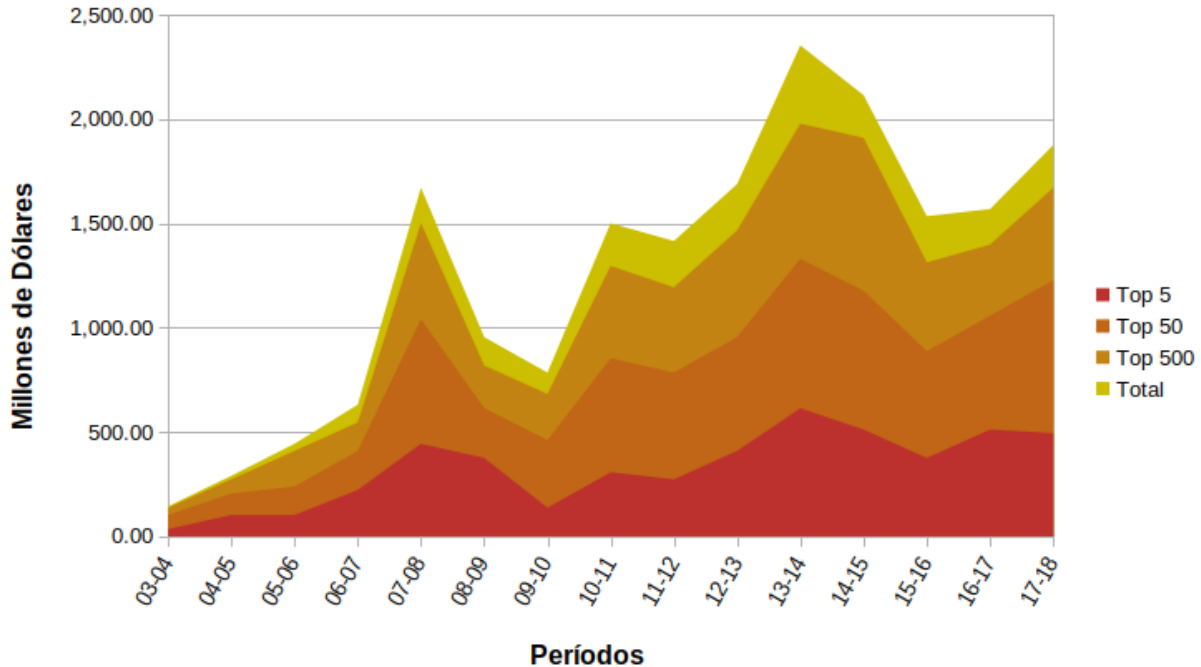


Figura 35: Contribución de los principales artistas en la facturación de las casas de subastas en dólares estadounidenses. Elaboración propia. Fuente: artprice, 2018.

Esta diferencia monetaria, empero, establecería en los valores y significados compartidos por los individuos una diferenciación real sobre *“the position of an actor within social structure, in particular in so far as this position is ranked as superior or inferior to other positions”* [la posición de un actor dentro de la estructura social, en particular en la medida

vendió al menos una obra a través de una subasta entre fines de junio de 2017 y fines de junio de 2018. El trío líder, Basquiat, Doig y Stingel, solo representó el 22% de la facturación global del segmento] Damien Hirst, por su lado, facturó en dos días de subastas en 2008 más dinero que todos los artistas de la National Gallery de Londres en todas sus vidas. Esta comparativa, sin embargo, es un poco inexacta al no ser tomada en cuenta la correspondiente actualización de precios en el tiempo.

Maev Kennedy, “£111m Damien Hirst total sets record for one-artist auction”, *The Guardian*, 16 de septiembre, 2008, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/16/damienhirst.art1>

Frank y Bernanke, *Principles of economics*, 410.

Alan Bowness, *The conditions of success: how the modern artist rises to fame* (Nueva York: Thames and Hudson, 1990).

Robert Rycroft, *The Economics of Inequality, Discrimination, Poverty, and Mobility* (Londres: Taylor and Francis Ltd, 2014).

Bourdieu, *La distinción*, 17.

Un artista-estrella como Willem de Kooning ubicaba sus pinceles en latas de la marca Savarin, las cuales se convirtieron en los recipientes por excelencia de los pintores de Nueva York. El propio Jasper Johns hizo varias obras al respecto: la primera en 1977 titulada, precisamente, “Savarin”.

en que esta posición se clasifica como superior o inferior a otras posiciones].²⁰² Su nombre, por ende, se convierte casi en un epónimo del arte, actuando en el plano de lo que Karl Popper denominó “Mundo 3”.²⁰³ Semejantes “estrellas” pueden encontrarse en casi cualquier grupo de agentes de los que conforman la estructura del mercado del arte y, en la actualidad, no se reducen a la figura del artista –como acontecía con Warhol, Bidlo y Harvey, los cuales a pesar de producir lo mismo ocupaban un distinto lugar jerárquico– sino que, curadores como Germano Celant, serían otro espécimen de ellas.²⁰⁴ (Ver Figura 36)



Figura 36: Dana Fradon, 07-11-1959, 2396 × 2216 Blanco y negro JPEG, © Dana Fradon/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

²⁰²Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 107.

Redacción, “Egon Schiele’s superstar status”, *Art Price*, 10 de julio, 2018, <https://www.artprice.com/artmarketinsight/egon-schieles-superstar-status>

²⁰³Karl Popper, “Epistemology without a Knowing Subject”, en *Third International Congress of Logic, Methodology and Philosophy of Science* (Ámsterdam: Association for Symbolic Logic, 1967).

²⁰⁴Redacción, “Curators’ fees are up for grabs”, *The Art Newspaper* 23, no. 259 (2014): 1.

2.5. La institución como una organización no carente de intereses

Hasta este punto hemos hecho referencia al concepto de institución aunque con pequeñas incursiones en la idea de organización, como en el caso del punto focalizado en la conexión entre discurso y potencial mercadotecnia. Si hemos apuntado a la noción de institución ha sido, principalmente –aunque no exclusivamente– desde su explicación más común. Desde el lenguaje corriente, la institución suele hacer referencia a una estructura de tipo burocrático encargada de la realización de tareas que suscitan un interés público o común como, por ejemplo, las instituciones sanitarias tienen cura de la salud, las militares de la defensa de un territorio o, las instituciones educativas, de la educación. Conforme avanzamos en nuestro razonamiento, pero, proseguir con esta concepción supondría un extravío de tiempo intolerable, por lo que debemos desatender el uso del concepto de institución utilizado por muchos de los voluntariosos e idealistas filósofos del arte –los cuales hicieron uso de esta forma de institución más propia del lenguaje común– para adoptar el término tal como es utilizado en la principal disciplina encargada de su estudio: la sociología.²⁰⁵ Según esta especialidad, la institución es un modelo de comportamiento con valor conminativo en una sociedad. Obviamente, un patrón de conducta en consonancia con la institución debe abarcar en sí mismo un elemento condicionantemente normativo.²⁰⁶ De este hecho se deriva que todas las instituciones plantean una especie de dirección social que comprueba –ya sea mediante la educación, la coerción, la respresión, etcétera– que la diferencia entre el comportamiento indicado y el real no supere los límites definidos pues, de lo contrario, la misma institución

²⁰⁵No realizar este paso sería como seguir hablando de una “prueba” como una “evidencia fuerte de algo” y no como una “demostración lógica de que ciertas conclusiones provienen de ciertos principios” o de un “gen” como una “unidad de información que hace o regula algo” y no como “una región localizada de la secuencia genómica que corresponde a una unidad hereditaria, la cual está asociada con regiones regulatorias y/u otras regiones o secuencias funcionales”.

Annalee Newitz, “10 conceptos científicos que usamos de manera incorrecta”, *Gizmodo*, 16 de junio, 2014, <https://es.gizmodo.com/10-conceptos-cientificos-que-usamos-de-manera-incorrect-1591622464>

²⁰⁶Esto no significa que sea suficiente con la repetición regular de ciertos comportamientos para definir las instituciones ya que, en este caso, podría tratarse de un simple hábito.

Sobre esta similitud entre hábito y naturaleza –y por añadidura la repetición– ya reflexionó Aristóteles a raíz del clásico poeta cómico Eveno.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 206.

perdería su función que, en el caso del mundo del arte, es la de proclamar aquello que es arte frente a lo que no lo es. Algunas de las instituciones del arte con representación en el mercado, no obstante, progresan en su formalización y terminan por convertirse en organizaciones, lo que añade una coordinación de recursos humanos y materiales al conjunto de reglas institucionales que permiten su existencia, además de un objetivo específico.²⁰⁷

En el conciso momento en el que se capta el concepto de institución desde una perspectiva sociológica y en el caso que nos ocupa, como organización, la idealista y romántica pretensión del desinterés se hace aún más ilusoria y poco avezada a sus reales actividades.

En tal sentido, casi con carácter de evidencia puede enunciarse que, en las organizaciones –y más en el mercado–, el desinterés no es la directriz.²⁰⁸ No lo es atendiendo a que ni el mercado ni las organizaciones son entidades volitivas propias en tanto que son inanimados. Sin embargo, están constituidos por sujetos con ésta y, por definición, la voluntad tiene un fin por objeto. Podría pensarse que esta volitividad de los miembros del mundo del arte es ciertamente desinteresada en el sentido de desaprovechada o que, felizmente, se halla encaminada hacia el bien común en el sentido rousseauniano del contrato social.²⁰⁹ Esta idea del francés es, pero, poco ecuánime; es así en tanto que, en el caso que nos ocupa, las instituciones son independientes de la existencia particular de las personas concretas y con gran asiduidad su vida es más dilatada que la de los individuos que forman parte de ella en un tiempo y espacio específicos. En consecuencia, propuestas como la de Rousseau podrían ser más o menos admisibles si se interpretase la institución de tal manera que su ciclo de

²⁰⁷Si se quiere profundizar más sobre cómo se crea una institución y sus diferentes estados, un clásico es Talcott Parsons.

Harillo Pla, “El sentit de les Facultats de Belles Arts”, 19-20.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 41.

Alan Wallach, “The Museum of Modern Art: the past’s future”, en *Art in modern culture: an anthology of critical texts* (Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992), 289-290.

Sobre las fuentes de información que una organización –museística en este caso– debería barajar para no perder su función:

Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 144.

²⁰⁸Para una reflexión sobre el mercado del arte y la ética puede consultarse:

David Bellingham, “Price before value”, en *The Art Business* (Nueva York: Routledge, 2008).

²⁰⁹Según Rousseau, la voluntad general no sería la expresión de la suma de las voluntades individuales, sino la coincidencia perfecta entre la voluntad individual y la voluntad de todos los otros individuos que han cedido parte de sus derechos en virtud del contrato.

vida se subordinase a efectos espontáneos no influenciados por las acciones e intereses de los individuos y los grupos –tal como así lo defiende el concepto praxeológico de catalaxia—. ²¹⁰ No obstante, en un mundo del arte no desinteresado en el cual la relación con el mercado es incesante, confiar el ciclo de vida institucional a “efectos espontáneos” significaría que no existe planificación o pronóstico alguno, convirtiéndolo todo en una especie de desorganización que, sin duda y tal como captó Dickie, no es la contingencia principal en las grandes organizaciones que han cristalizado de dicho mundo del arte. ²¹¹

En consecuencia, la institución artística –y su ciclo de vida– debería ser entendida como el fruto de la intervención de una serie de sujetos a lo largo del tiempo que, como hemos dicho, no tienen por qué ser desinteresados. Años ha, Jeffrey Wieand ya inició la ponderación de esta cuestión y, en su artículo publicado en “*Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, distinguió entre institución-acción e institución-persona, diferenciación que no escrutaremos en este texto. ²¹² Es persistiendo en nuestro itinerario y en el marco de estas observaciones que cabe agregar que, en tiempos actuales, se han podido leer en los periódicos casos obvios de esta circunstancia en España entre el Director del Prado, del Centro Reina Sofía y de Patrimonio Nacional, por citar tres instituciones de primer nivel. ²¹³ Este no desinterés es natural si se comprende que

²¹⁰Friedrich A. von Hayek, “El orden de mercado o catalaxia”, en *Lecturas de economía política* (Madrid: Unión Editorial, 1987).

²¹¹La institución artística –o mundo del arte– es una institución de carácter cultural. Clifford Geertz definió la cultura como “*un conjunto de mecanismos de control –esquemas, prescripciones, reglas, instrucciones– para gobernar el comportamiento*”. Según el autor, de no ser por la cultura, el ser humano sería confuso y desorientado y su comportamiento parecería sin sentido y sólo produciría caos y desorden. En otro sentido, Geertz citó, no obstante, varios factores (biológicos, ambientales...) que impiden que la cultura sea un instrumento de control total.

Geertz, *Interpretazione di culture*.

Dickie, *El círculo del arte*, 81.

²¹²Jeffrey Wieand, “Can there be an intitutional theory of art?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, no. 4 (1981): 409-417.

²¹³Ángeles García, “Cualquier posible discusión con el Prado está acabada”, *El País*, 29 de octubre, 2015, https://elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446056829_698884.html

Jesús Ruiz Mantilla, “Miguel Falomir: ‘Lo del ‘Guernica’ es asunto cerrado’”, *El País*, 23 de marzo, 2017, https://elpais.com/cultura/2017/03/21/actualidad/1490112697_967895.html

A. G. P., “El conflicto entre la Junta y los Picasso puede afectar al director del Museo”, *Málaga hoy*, 22 de junio, 2011, http://www.malagahoy.es/ocio/conflicto-Junta-Picasso-director-Museo_0_489851365.html

*“los museos de arte [y organizaciones del arte en general] se enfrentan al reto de adquirir [y vender] obras que son caras y valiosas [y que] en este aspecto, compiten con otros museos y con sociedades y coleccionistas privados acaudalados”.*²¹⁴

En semejante coyuntura de promoción y mantenimiento competitivo entre los diferentes agentes institucionales —que conlleva que algunos de los principales museos nacionales consigan ingresar hasta un 3 y un 4 % del total de su presupuesto gracias a lujosas visitas tanto privadas como institucionales mientras muchos apenas sobreviven—, las organizaciones que forman parte de este sistema tienen, por razones bastante evidentes, la pretensión de perdurar el máximo tiempo posible —lo que ya es una motivación, un interés—. Esto no significa, sin embargo, que éstas no puedan llegar a desaparecer por voluntad de otros sujetos que no encajen en el interior del poder normativo institucional.²¹⁵ No obstante, tal como hemos visto el mundo del arte mantiene su irremplazable cometido mediante respuestas de tipo flexible, lo que en definitiva, le permite seguir dando soluciones a las necesidades sociales mientras que no permite que, estos menesteres, se vean cumplidos de forma independiente o mediante su satisfacción de forma más adecuada por parte de otras instituciones.²¹⁶ En palabras de Giddens, precisamente estas *“modern institutions differ from all precedent forms*

²¹⁴Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 44.

²¹⁵Margot Molina, “Tú, yo y ‘Las meninas’ por 4.300 euros”, *El País*, 12 de abril, 2019, https://elpais.com/cultura/2019/03/14/actualidad/1552582373_941227.html
Agustín Marco, “JP Morgan ‘cierra’ el Museo del Prado para sus millonarios clientes españoles y latinos”, *El Confidencial*, 11 de julio, 2019, https://www.elconfidencial.com/empresas/2019-07-11/jpmorgan-cierra-museo-prado-clientes-millonarios_2118235/

²¹⁶El lector recordará que en anteriores fragmentos hemos hablado de la ampliación del marco paradigmático que el arte ha venido experimentando. Este cambio se ensambla de forma manifiesta en lo aquí expresado. Al suministrar respuestas flexibles ante actividades que a priori no cumplen con los cánones establecidos, esta modificación de la configuración interna permite redefinir la institución en el ambiente. Una respuesta de tipo rígido, por el contrario, permitiría la conservación de la identidad de la institución para hacer frente a eventuales agitaciones tanto internas como externas. Observando cualquier manual de Historia del arte, se verá cómo sin tener la suficiente inteligencia como para proveer respuestas flexibles a los cambios que las necesidades sociales exigen, la institución no podría subsistir y terminaría por extinguirse.

Danto designó a este proceso “artización”. *“Artización significa considerar como arte algún objeto o práctica no considerada como arte con anterioridad”* y tiene una relación equidistante con el concepto de “desartización”. La terminología de “respuesta flexible” y “respuesta rígida” corresponde principalmente a Simmel. Vilar Roca, *Precariedad, estética y política*, 82-83.

Siguiendo algunas de las referencias plasmadas en este texto, debe mencionarse que R. Shapiro ha destinado alguna de sus obras a este concepto, del mismo modo en el que la revista *“Contemporary aesthetics”* le dedicó todo un número en el año 2012.

of social order in respect of their dynamism, the degree to which they undercut traditional habits and customs, and their global impact” [las instituciones modernas difieren de todas las formas precedentes de orden social con respecto a su dinamismo, el grado en que socavan los hábitos y costumbres tradicionales y su impacto global].²¹⁷ Aunque alejado del caso particular del arte, un texto que aborda la cuestión de la flexibilidad y su imprescindible rol en el sistema productivo es el de Ankie Hoogvelt, por si fuese esta temática de especial atractivo para algún lector.²¹⁸

Como resultado del proceso de asimilación que se sigue de las respuestas flexibles institucionales, las nuevas prácticas forman parte del grupo de objetos de arte que, culturalmente, pasarán a ser considerados como tal, algo que sería inconcebible sin el patrocinio discursivo institucional y es que, *“the autonomy of art is no more than the relative autonomy of this structure, or field, which is unfinished and open, characterised by specific practices and reflexive agents”* [la autonomía del arte no es más que la relativa autonomía de esta estructura o campo, que está inacabada y abierta, caracterizada por prácticas específicas y agentes reflexivos], lo que constituye un vínculo directo entre las condiciones institucionales y el arte en el tiempo.²¹⁹

²¹⁷Frascina y Harris, *Art in modern culture*, 17-18.

²¹⁸Ankie M. Hoogvelt, *Globalization and the postcolonial world: the new political economy of development* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001).

²¹⁹Inglis *et al.*, *The sociology of art*, 145.

Frey, *L'economia de l'art*, 20.

Shiner, *La invención del arte*, 309.

En el primer capítulo de “La transfiguración del lugar común”, Danto reincide en otra de sus constantes aporías si se examina su propuesta como un todo. No obstante, de forma descompuesta, el americano tiene en su reflexión a partir de la expresión “pieza [obra...] de arte” uno de los momentos más espléndidos y menos locuaces de su obra. Danto afirma –y esto es tarea del mundo del arte– que, en la expresión “pieza de arte”, la preposición “de” añade un nuevo sentido a la simple pieza u obra y es que, como es bien sabido, el uso de una preposición permite establecer un vínculo entre dos palabras y revelar una relación entre ellas. El discurso institucional, por ende, permite añadir la preposición “de” y el vocablo “arte”, dotando con esta nueva locución al simple objeto de algo más. Nombra, “da ser” –por hacer uso de una locución de Bozal–, creando una injusticia de rango y dando una instrucción interpretativa. Pasa de ser algo simple a complejo que ha sido transformado mediante la actividad de un agente.

Valeriano Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas II* (Madrid: Historia 16, 1998), 20.

Danto, “Obras de arte y meras cosas”.

Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 208.

Félix Ovejero Lucas, “Economía moral del mercado”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, no. 550 (1991): 177.

Ante la situación planteada y desde la distancia autoimpuesta con posiciones voluntaristas o morales que distan del mundo real y que suponen más un anhelo que algo académicamente sólido, es razonable sospechar que las instituciones –y organizaciones– del mundo del arte no desean el beneficio del público o de quien paga tanto como el propio al preponderar la conveniencia de los propios fines a la verdad.²²⁰ Este hecho reside en la propia naturaleza de las instituciones y su ciclo de vida.



Figura 37: Ciclo de vida de las organizaciones, Fuente: elaboración propia.

Las organizaciones tienen, por su parte, un período vital que difiere del biológico en un factor clave: puede ser revertido. Así, tras la introducción, el crecimiento y la madurez, se

²²⁰Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 41.

Ovejero Lucas, “Economía moral del mercado”, 43-70.

Dickie, *El círculo del arte*, 69.

Félix Ovejero Lucas, “Las defensas morales del mercado”, *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, no. 9 (1994): 41-63.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 120.

Arthur C. Danto, “Filosofía y arte”, en *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002).

iniciaría la etapa de declive si ésta es disfuncional (en términos sociológicos). Esta etapa de declive, empero, puede ser enmendada cual de si un Fénix se tratara y no forzosamente terminar en la desaparición institucional —lo que en biología correspondería a la irreversible muerte—. ²²¹ (Ver Figura 37) Esta diferencia de valiosa importancia hace que, debido a la naturaleza indefinida del arte y a las respuestas flexibles que en la actualidad la gran mayoría del mundo del arte emplea, las grandes organizaciones del sistema se mantengan en el tiempo no solamente sobreviviendo a los individuos que las conforman, sino que se corre el riesgo de alargar de forma *sine die* esta situación en la que

“las instituciones del arte persiguen perpetuarse incorporando las ideas y las obras de quienes se les resisten, y se intenta satisfacer a quienes resisten con la simple ampliación de las categorías y las instituciones del arte”. ²²²

Aunque al lector pueda parecerle desproporcionada o incluso imposible la afirmación de que este proceso se produzca de forma inacabable o que las instituciones del arte persigan “perpetuarse”, se le invita a pensar en el caso de la Iglesia, una institución que ha sido imposible de destruir desde sus orígenes hasta la actualidad incluso en países de corte comunista —por lo que no habría que pensarse como una especie de imperativo que una institución debe desaparecer en un momento u otro ya que no es, tampoco, un organismo vivo—. ²²³ Existe, de hecho, una prolífica cuantía de relatos acerca de este proceso de adaptación en grandes museos como el MoMA de Nueva York, para el cual según algunos autores

“the history of MOMA [...] is not simply a history of policies and persons but also a history of ‘mutation’, a process of evolution and institutional change that inscribes itself on the body of the Museum and on the works of art it displays” [

²²¹Esta concepción se encuentra desarrollada, principalmente, por Joseph Alois Schumpeter y sus adeptos. Joseph A. Schumpeter, *Ciclos económicos: análisis teórico, histórico y estadístico del proceso capitalista* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002).

Russell, *El poder*, 146.

²²²Shiner, *La invención del arte*, 309.

Frey, *L’economia de l’art*, 17-20.

²²³Chomsky y Ramonet, *Cómo nos venden la moto*, 25-26.

lo que deriva en que] “*the renovation had resulted in the best of all possible new MoMAs*” [gracias a que] “*perhaps there are no second acts in American lives. But there are in American museums, and this one promises to be a triumphant success*” [, aunque para ello débase] “*begin to conceive the MoMA as an undertaking of a powerful corporate élite – an élite that, as art of its claims to dominance, successfully projected its own aesthetic regime of modernity*”.²²⁴

[la historia de MOMA [...] no es simplemente una historia de políticas y personas, sino también una historia de ‘mutación’, un proceso de evolución y cambio institucional que se inscribe en el cuerpo del Museo y en las obras de arte que muestra [, Lo que se deriva en que] la renovación resultó en el mejor de todos los nuevos MoMA posibles [gracias a que] quizás no haya un segundo acto en la vida estadounidense. Pero sí lo hay en los museos estadounidenses, y este promete ser un éxito triunfal [, aunque para ello débase] comenzar a concebir el MoMA como una empresa de una poderosa élite corporativa, una élite que, como parte de sus pretensiones de dominación, proyectó con éxito su propio régimen estético de la modernidad]

Este “*triumphant success*” [éxito triunfal] es lo que les ha llevado a liquidar, también, purificadores de aire, gafas de sol y gorras, pues cualquier elemento es provechoso si de engrandecer las arcas se trata. A esta dinámica se han sumado en las recientes fechas los museos chinos, vendiendo todo tipo de merchandising, algo que ellos denominan “*wenchuang*”.²²⁵

²²⁴Wallach, “The Museum of Modern Art”, 286.

Hilton Kramer, “MOMA reopened: The Museum of Modern Art in the postmodern era”, *The New Criterion* 2, no. Especial (1984): 01-44.

Robert Hughes, “Revelation on 53rd Street”, *Time Magazine*, vol 123. no. 20, 1984, 80.

Wallach, “The Museum of Modern Art”, 289-290.

Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 116-118.

Brian Allen, “Prado at 200: director Miguel Falomir on the museum’s reinvention and the death of the blockbuster”, *The Art Newspaper*, 07 de enero, 2019, <https://www.theartnewspaper.com/interview/the-reinvention-of-the-prado>

²²⁵Haiyun Wu, “Why This Year’s China Art Festival Was All About ‘Wenchuang’”, *Sixth Tone*, 05 de junio, 2019, <http://www.sixthtone.com/news/1004085/why-this-years-china-art-festival-was-a-11-about-wenchuang>

(Ver Apéndice B, Figura B.8)

También en este mismo orden de ideas sería un equívoco pensar que este proceso de transformación institucional se produce bajo el exclusivo arbitraje de historiadores del arte, diseñadores, expertos en bellas artes... y es que, quienes proponen la adquisición de nuevas piezas de arte en el MoMA –por proseguir con el ejemplo ilustrativo utilizado– son abogados (como en el caso del español Fernando Romero) y cada vez los directores tienen una mayor formación en administración, en política... por no hablar del rol de determinadas familias y agencias gubernamentales. Habitualmente, esta falta de análisis se produce al considerar que, una organización con fines ideales, tiene satisfactorias excusas para ser amante del poder: de hecho, bajo este mismo principio la I Guerra Mundial fue vendida como la guerra para acabar con las guerras.²²⁶

Por más que los ilusionados eruditos en el campo del arte hayan llegado a sostener la perspectiva de la democratización del arte hasta el nivel de ser una república –en la versión más romántica del vocablo–, en un campo como el mercado como entorno de referencia para averiguar las diversas preferencias en relación a éste, se olvida asiduamente que su actividad procedimental es lo antagónico a una democracia. Tal como detallaremos a la mayor brevedad, según las explicaciones vertidas y que se difundirán en este trabajo, el mecanismo del mundo del arte tendría mayor concomitancia con una Timocracia o una

²²⁶EFE, “Fernando Romero: “Mi trabajo en MOMA es proponer obras de arte para que se adquieran””, *El Confidencial*, 17 de diciembre, 2007, https://www.elconfidencial.com/cultura/2007-12-17/fernando-romero-mi-trabajo-en-moma-es-proponer-obras-de-arte-para-que-se-adquieran_366579/
Frances S. Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural* (Madrid: Editorial Debate, 2001).

Eva Cockroft, “Abstract expressionism, weapon of the Cold War”, en *Art in modern culture: an anthology of critical texts* (Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992).

Frances Stornor Saunders, “Modern art was CIA ‘weapon’”, *The Independent*, 21 de octubre, 1995, <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>

Alastair Sooke, “Was modern art a weapon of the CIA?”, *BBC*, 04 de octubre, 2016, <http://www.bbc.com/culture/story/20161004-was-modern-art-a-weapon-of-the-cia>

Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 153.

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*.

Russell, *El poder*, 67.

Herbert G. Wells, *The war that will end war* (Whitefish: Kessinger Publishing, 2010).

Redacción, “The war to end all wars”, *BBC*, 10 de noviembre, 1998, http://news.bbc.co.uk/2/hi/special_report/1998/10/98/world_war_i/198172.stm

Oligarquía que con lo aventurado por fantasiosos académicos como Diffey.²²⁷

Uno de los más evidentes posicionamientos en línea con la democratización o el republicanismo de las artes –en el sentido de Diffey– puede percibirse en las palabras de quien fue el Director del Newark Museum. John Cotton Danna –quien ocupó tal posición– expresó en una ocasión que

*“un museo [el agente de la institución artística] logrará implicar únicamente a aquellos a los que sea capaz de seducir. Esto basta, por sí solo, para exigir que sea asequible a todos, amplio en su alcance, variado en sus actividades, acogedor. . . , dispuesto a seguir cualquier iniciativa que plantee el más humilde de los participantes”.*²²⁸

En las antípodas de Diffey, Cotton Danna y otros puede citarse, por poner un ejemplo, al mismo Aristóteles o a Lever, quien comprendió que no todos los públicos eran beneficiosos en el mismo modo para garantizar la supervivencia de su institución y llegó a escribir en un periódico londinense:

*“pretendo informar al Público que, estando cansado de la insolencia de la Gente vulgar. . . , he llegado a la conclusión de rechazar la entrada al museo de las clases inferiores, salvo que estén provistas de un boleto expedido por un caballero o una dama a los que tenga el honor de conocer”.*²²⁹

²²⁷Redaction, “Everyone’s an artist, anything can be art”, *The Telegraph*, 20 de octubre, 2001, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4726169/Everyones-an-artist-anything-can-be-art.html>
Diffey, “The Republic of Art”, 145-156.

Gerard Vilar Roca, “La crítica de arte hoy: del mundo del arte como sociedad civil a la república de las artes”, *La Puerta FBA*, no. 1 (2004): 120-126.

Jane De Hart Mathews, “Arts and the people. The new deal quest for a cultural democracy”, *Journal of American History* 62, no. 2 (1975): 316-339.

En este sentido y dirección, la autoridad radicaría en el poder y en la riqueza, no en la excelencia de sus criterios.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 235.

²²⁸Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 17.

²²⁹Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 38-39.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 27.

Shiner, *La invención del arte*, 197-199.

En esta ocasión y a diferencia de lo que acontece con frecuente demasía, este “público” viene a ser presentado solo como plebe, como los poseedores del gusto bárbaro expresado por Kant, como un componente más de la estructura social y no desde la pretensión de ser entendido como una parte significativa de ella.²³⁰ Debe actuarse, sin embargo, con caución, pues esto no siempre es así. Lo más honesto parece afirmar que el público no es una entidad unánime pues representa una porción de la sociedad –en este caso caracterizada por su actividad en lo que a la recepción artística se refiere–, debiendo ser irremplazable el analizar la estructura de la colectividad antes de pluralizar los juicios.²³¹

3. La institución como defensora de la clase alta

3.1. Debido a circunstancias contextuales, la institución artística solamente puede sobrevivir en el tiempo como representante de la clase alta

El principio democrático por excelencia reside en la paridad entre las personas con derecho a voto en lo que a expresar su opinión y elegir a sus gobernantes se refiere.²³² Esta máxima sería independiente de las motivaciones, del poder adquisitivo y de las disimilitudes entre los individuos o sus capacidades. Precisamente por este hecho se considera a los sistemas democráticos como los gobiernos de la mayoría y no de los técnicos, de los timócratas

Esta anécdota hace rememorar los procedimientos del director de una galería de arte en Shanghái donde fui empleado. Dicho hombre, que en sus declaraciones se excedía en proferir la importancia del arte, en el momento en el que su espacio expositivo se henchía de visitantes se inclinaba por apagar los fusibles y dejar a todo el mundo en la oscuridad hasta hacerlos desalojar el lugar.

²³⁰Bourdieu, *La distinción*, 29.

²³¹Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 93.

²³²Por lo menos así es en los modelos prototípicos de democracia, aunque existan variantes contemporáneas. Podría también alegarse que, en la Grecia clásica o en la república romana previa al imperio y posterior a la última monarquía de Lucio Tarquinio el Soberbio, los “no ciudadanos” no atesoraban poder decisorio, así como las mujeres en muchos países todavía hoy o los inmigrantes, por ejemplo. No obstante, estas son disquisiciones que nos alejarían en demasía de nuestro objetivo. Se ruega, en consecuencia, que se proceda con la idea más impecable de democracia, que es la que frecuentemente se ha utilizado para pensar el mundo institucional artístico desde tal perspectiva. (Ver Figura 38)

David Held, *Models of democracy* (Stanford: Stanford University Press, 2006).

o de los oligarcas.²³³



Figura 38: Jean-Léon Gérôme, *Oriental Slave Market*, Aprox. 1866, Óleo sobre lienzo, 84.8 × 63.5 cm, © Creative Commons, Cortesía del Clark Art Institute.

Volviendo al tema que nos ocupa y tras esta breve digresión, la semejanza entre un sistema institucionalmente democrático/republicano de las artes y lo que en las preferencias mercantilistas se observa es que, en el segundo caso –que es parte connatural al mundo del arte–, no todos los dictámenes atesoran la misma fortaleza. No percatarse de este hecho sería incidir en una falta nada baladí pues, toda teoría institucional, debe evidenciar el rol de sus tres elementos constitutivos, a saber: los agentes, los intereses y los mecanismos.²³⁴

²³³Podríamos, a su vez, adentrarnos en extensas discusiones en torno a si esto es realmente así, acerca de las luchas de poder o la validez del sistema d'Hondt, pero esto excedería en demasía la extensión del presente trabajo y nuestros conocimientos, por lo que ésta es una actividad propia de los expertos en materia política y sus derivados, siendo su tratamiento *cum grano salis* algo de lo que debemos aquí desistir.

²³⁴Otros enfoques defienden que son cuatro los elementos sobre los que un sistema –también institucional– debe articularse: su composición, su entorno, su estructura y su mecanismo.
Ignacio Vidal-Folch, “Mario Bunge: Las frases de Heidegger son las propias de un esquizofrénico”, *El País*, 04 de abril, 2008, https://elpais.com/diario/2008/04/04/cultura/1207260003_850215.html
Adrià Harillo Pla, “Una crítica a Danto y Dickie desde la Sociología del arte”, *ArtCiencia.com*, *Revista de*

Por consiguiente, la no comprensión de esta particularidad conllevaría un error en la correcta intelección del mecanismo en el cual –y por el cual– se origina la coyuntura deliberada en la presente tesis.

En el mercado en términos generales y en el mercado del arte en particular, la interacción entre individuos u objetos no es una comunicación en red sino jerárquica pues, la autoridad expresiva, no recae en cada uno de los individuos que conforman el mundo del arte a partes iguales sino en aquellos individuos con mayores atributos adquisitivos, por lo que el resultado observable se correspondería, tal como se infirió en el apartado destinado al discurso como herramienta de *marketing*, con una preferencia particular de un cliente objetivo y no con una opinión generalizada acerca del arte aunque, ciertamente, sí exista una propensión a universalizar tales actos singulares y crear una imagen social de las obras en base a ello.²³⁵ Es obligación de todo teórico el distinguir el argumento *ad crumenam* contenido en esta circunstancia.²³⁶ Con base en el mismo razonamiento, un caso ilustrativo de esta particularidad se desprende de las palabras de Franklin W. Robinson, antiguo director del Herbert F. Johnson Museum of Art de la Cornell University, cuando haciendo referencia a los donadores privados de su museo y a su insustituible valor para la supervivencia del centro confirmó que “*siempre hemos sido y seguiremos siendo para los privilegiados*”.²³⁷ En otros casos como el del Museo Europeo de Arte Moderno, su sátrapa dueño y director –José Manuel Infiesta– se dedica a situar sus efigies, hechas por pintores puertollanenses, en los muros, entre otros esperpentos. Mientras esto ocurre, revistas especializadas le reverencian sus actividades de discutible licitud judicial desde el más profundo desconocimiento e insolencia aunque, por lo menos, se dignan en entrecomillar los vocablos positivamente cualitativos en una muestra

Arte, Ciência e Comunicação, no. 22-23 (2018): s/p.

²³⁵Bourdieu, *La distinción*, 17.

²³⁶Estos individuos no necesariamente son sujetos individuales. Pueden ser también personas jurídicas ya sean instituciones públicas, fundaciones, empresas privadas...

Frey, *L'economia de l'art*, 38.

John K. Galbraith, *La anatomía del poder* (Barcelona: Ariel, 2013).

²³⁷Citado en:

Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 334.

de ética profesional y periodística.²³⁸ (Ver Figura 39)



Figura 39: Luis García Mozos, *José Manuel*, 2015, Óleo sobre tela, 70 × 50 cm, © Luis García Mozos, Museo Europeo de Arte Moderno, 2015, Cortesía del Museo Europeo de Arte Moderno, Barcelona.

Desde otra perspectiva pero complementaria con lo precedente, la adquisición de obras de arte se encuentra catalogada con gran frecuencia como un “bien de Veblen”, lo que significa que a diferencia de lo que ocurre en ciertas dinámicas del mercado, a mayor precio del objeto —la obra de arte en este caso—, mayor demanda.²³⁹

²³⁸Redacción, “MEAM: los “mejores” retratos figurativos del mundo”, *Descubrir el arte*, 03 de julio, 2018 <http://www.descubrirelarte.es/2018/07/03/meam-los-mejores-retratos-figurativos-del-mundo.html>

²³⁹Cervera Ruiz, “El consumo en la sociedad desigual los bienes Giffen y Veblen”, *MK: Marketing + ventas*, no. 263 (2010): 28-35.

Ovejero Lucas ya remarcó en una de sus publicaciones que “*en el arte, con frecuencia, no es la utilidad o el interés lo que explica el precio, sino que es el precio el que parece explicar el interés [ya que] si no tenemos unos criterios de calidad previos, nos limitamos a mirar los precios a posteriori y a decir lo que nos gusta más o menos*”. En este mismo orden discursivo pueden rememorarse los casos de Veblen, Robertson o el Eutifrón preludiados.

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*.

Simmel, *Filosofía del dinero*, 308.

Este hecho es la consecuencia de que la adquisición de obras de arte no se considera de primera necesidad por mucho que desde posiciones frecuentemente psicologistas, pedagógicas o ideológicas, se tienda a considerar el arte como necesario.²⁴⁰ Aunque personalmente no otorgo sobrada aceptación a este tipo de posturas al considerarlas poco vinculadas al mundo real, la crítica aquí es mucho más sencilla y se reduce a lo que sigue: para consumir arte no hace falta adquirirlo. Esto se sigue de su naturaleza de “bien de mérito” aunque, limitarse a su disfrute sin su posesión, implicaría renunciar a “*la gran satisfacción* [que le produce a los hombres] *reclamar la propiedad de las bellezas del mundo*”.²⁴¹

Existen museos, arte callejero y una larga lista de diferentes modos de obtener los beneficios psicológicos, pedagógicos o ideológicos que, hipotéticamente, el arte puede proporcionar sin necesidad de ser su propietario.²⁴² No obstante y en contra de estas maravillas ilusoriamente vinculadas al arte –para ello basta con trashedar una revista como la publicada por la “*American Art Therapy Association*” y sus reflexiones sobre mandalas y otras actividades pueriles–, Baudrillard –quien en muchas ocasiones no se encuentra librado de sus posiciones ideológicas a la hora de producir obras académicas– estuvo intensamente juicioso al articular que “*un Picasso en una fábrica no aboliría la lucha de clases*”, en contra del utopismo

²⁴⁰Lucero Martínez Kasab, “La necesidad del arte”, *Huellas: revista de la Universidad del Norte*, no. 85-87 (2010): 103-106.

Carmen Alcaide, “Necesidad del arte hoy”, *Rescaldos: revista de diálogo social*, no. 24 (2011): 7-11.

Graciela García Muñoz, “Arte por necesidad arte mediúmnico, visionarios y espectadores”, *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, no. 3 (2008): 103-116.

Felip Lorda i Alaiz, “Necesidad y trascendencia social del arte”, *Sistema: Revista de ciencias sociales*, no. 106 (1992): 123-130.

Julia Sáez Angulo, “Pedro Saorín. El arte como necesidad”, *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, no. 266 (2007): 64-67.

Teresa Gutiérrez Párraga, “La necesidad pedagógica del arte contemporáneo”, en *El arte contemporáneo en la educación artística* (Madrid: Ediciones Eneida, 2008).

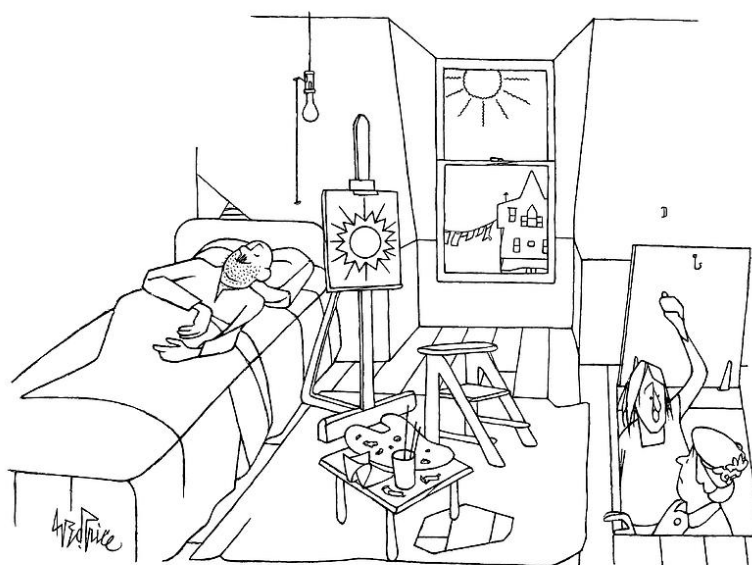
Ernst Fischer, *La necesidad del arte* (Barcelona: Ediciones Altaya, 1999).

²⁴¹En el original Danto hace referencia a una puesta de sol, que puede ser disfrutada sin poseerla desde un lugar privado pero, de todos modos, los individuos adquieren formas de gozarla de forma privativa. Ahí reside la analogía con el arte en tanto que “bien de mérito”. No debe inferirse de esta referencia, sin embargo, que el arte sea bello por necesidad, lo que conllevaría implícita una contradicción con lo hasta aquí sostenido. (Ver Figura 40)

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 150.

Cristina Rascón Castro, *La economía del arte* (México: Nostra Ediciones, 2009), 24.

²⁴²Chris Hand, “Do the arts make you happy? A quantile regression approach”, *Journal of Cultural Economics* 42, no. 2 (2018): 271-286.



*"He arose at five to catch the early-morning light,
caught it, and crawled back in again."*

Figura 40: George Price, 27-06-1988, 3756 × 3225 Color JPEG, © George Price/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

defendido por multitud de pensadores, entre los cuales destaca Noël Carroll.²⁴³

De hecho, cualquiera que asista a un museo o galería de arte con indefinida frecuencia habrá reparado en que, asiduamente, sus vigilantes o asistentes presentan un estado de sopor

²⁴³Sin ir más lejos, cuando Joan Miró visitó el estudio de Picasso en París por primera vez, exclamó con tristeza que todo lo que el malagueño creaba, lo hacía por su comerciante, por el dinero.

Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 123.

Carroll, "Arte, narración y entendimiento moral".

Sau-Lai Lee, "Why color mandalas? A study of anxiety-reducing mechanisms", *Journal of the American Art Theory Association* 35, no. 1 (2018): 35-41.

En muchos casos los propios artistas son quienes importunan a los resignados operarios con sus actividades. Una muestra de ello es la ocasión en la que uno de ellos debió desatar, sierra en mano, a un individuo que se había sujetado a un bloque de mármol y concluir, de este modo, con el conato de "*ahondar en la esperanza y la desesperación del artista a través de las emociones y la poesía*", aunque en su web declare haber sido liberado por su curadora. Ante esto, uno no puede más que recapacitar sobre si será cierto aquello de que "*ser artista es tomarse al hombre menos en serio de lo que nos lo tomaríamos haciendo el hombre y no el artista*". (Ver Figura 41)

Álvaro Sánchez, "Liberado un artista belga tras 19 días encadenado a un bloque de mármol", *El País*, 03 de diciembre, 2017, https://elpais.com/internacional/2017/12/01/mundo_global/1512136789_132741.html

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 87.

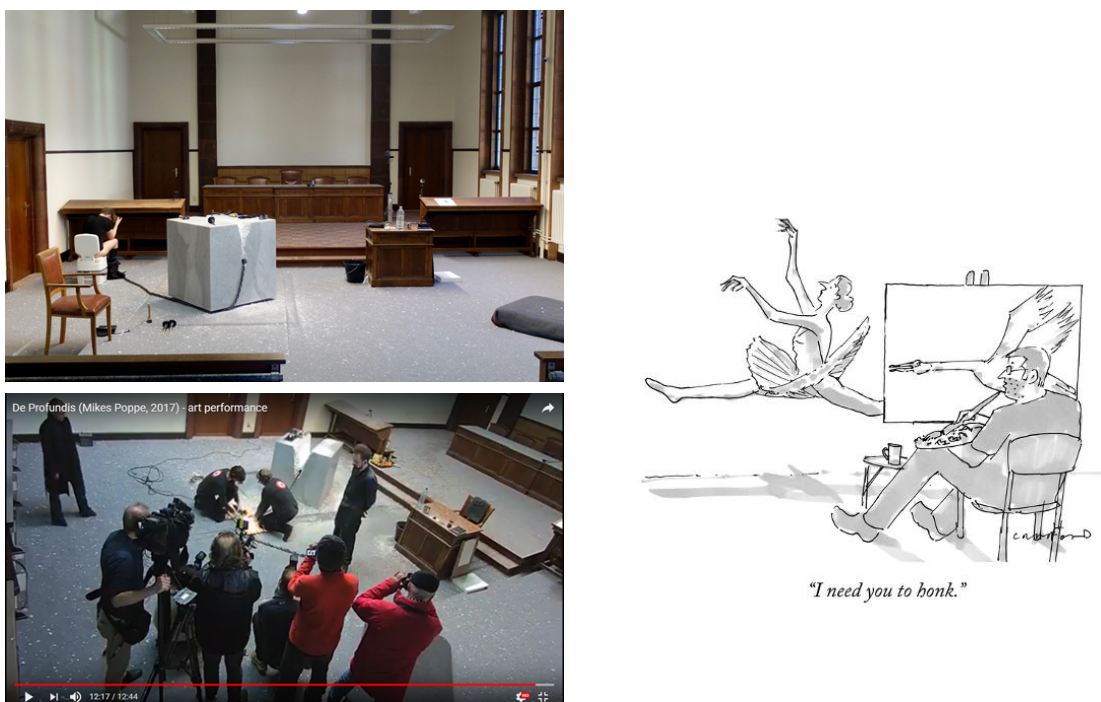


Figura 41: **Izquierda arriba:** Mikes Poppe, *De Profundis*, 2017, © Mikes Poppe, 2017, Cortesía del artista.

Izquierda abajo: Mikes Poppe, *De Profundis*, 2017, © Mikes Poppe/Youtube 2017, Cortesía del artista.

Derecha: Michael Crawford, 17-02-2014, 2957 × 2592 Black & White JPEG, © Michael Crawford/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

más que de insurrección. Aunque ello muy bien pueda deberse a que *“lo repetido carece de novedad y difícilmente produce placer [pues] suscita cansancio, no mantiene nuestra atención [y] se convierte en convención naturalizada”*, ello no invalida un adarme lo dicho sobre su inerme capacidad.²⁴⁴ De esto se percató, por citar un nombre, Jeanette Winterson.²⁴⁵ (Ver Figura 42) Sin duda, la artista Elba Martínez debió creerse haber inventado el remedio a tal indiferencia por parte de los guardias de sala cuando, audazmente, se decidió a revelar que precisaba de *“una persona enana chica o chico para vigilar una obra de arte contemporáneo”*. La obra a vigilar, que iba a ser exhibida en Pamplona, debía ser vigilada por

²⁴⁴Pardo, *Estética de lo peor*, 20.

²⁴⁵Jeanette Winterson, *Art objects: essays on ecstasy and effrontery* (Nueva York: Vintage International, 1997).

*“gente con minusvalía psíquica que puedan hacer una pregunta sencilla a los espectadores que se acerquen a ver la obra. [Buscando así] un vigilante de aspecto extraño o raro, que genere rareza a la obra, es decir, un poco loco. Podrían ser también travestis, payasos y gente del circo o de la vida loca: prostitutas, drogadictos, etc”. [A cambio, “el afortunado” iba a ser pagado] “en especias naturales y biológicas y obras de arte, no en dinero”.*²⁴⁶

Sin reflexionar en demasía sobre el previsible escaso interés por parte de un payaso o una meretriz en recibir como contraprestación una especia biológica, la madura y genérica contestación que recibió esta artista fue la de denominarla mamarracha más que talentosa.



“We’ve already done this room. I remember that fire extinguisher.”

Figura 42: Barney Tobey, 01-04-1953, 2268 × 2388 Color JPEG, © Barney Tobey/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Retornando al caso picassiano, tampoco debe descartarse, en vinculación con lo devandicho, la posibilidad de que ni siquiera se distinguiese una obra del malagueño –por citar

²⁴⁶Pedro H. Riaño, “Artista busca enano, drogadicto o prostituta para vigilar obra de arte”, *El País*, 15 de febrero, 2019, https://elpais.com/cultura/2019/02/14/actualidad/1550160713_970901.html

a algún archiconocido pintor— si no se presenta de tal manera y es que, los acaecimientos históricos y los estudios en psicología del consumidor, han revelado en no reducidas ocasiones que semejante suspicacia no parece inmotivada: Banksy de incógnito, una limpiadora lustrando la escultura de Martin Kippenberger por considerarla sucia, los barrenderos neoyorquinos retirando la pieza de John Chamberlain de delante de la galería en la que se exponía al valorarla como mera chatarra de automóvil, el servicio de limpieza de la “*Tate Modern*” realizando sinónima acción con lo presentado por Gustav Metzger y, lo mismo, ocurrió en Italia con una exhibición de Sara Goldschmied y Eleonora Chiari, etcétera.²⁴⁷ En

²⁴⁷Juan Gómez, “Una limpiadora daña una obra de 800.000 euros al creer que estaba sucia”, *El País*, 04 de noviembre, 2011, https://elpais.com/cultura/2011/11/04/actualidad/1320361206_850215.html
Redacción, “Banksy vende en la calle por 60 dólares obras que valen miles y nadie las compra”, *La Vanguardia*, 16 de octubre, 2013, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20131015/54391113583/banksy-ven-de-valiosas-obras-central-park-60-dolares.html>

Borja Bergareche, “El mural contra el trabajo infantil de Banksy, vendido entre champán y techno”, *ABC*, 04 de junio, 2013, <http://www.abc.es/cultura/arte/20130604/abci-banksy-vendido-201306041752.html>

Sarah Cascone, “A Late Tang Dynasty Sculpture Bought at a Missouri Garage Sale for Less Than \$100 Just Sold for \$2.1 Million”, *Artnet*, 22 de marzo, 2019, <https://news.artnet.com/market/chinese-buddhist-sculpture-garage-sale-1495570>

EFE, “Un Banksy a precio de oro”, *El País*, 14 de enero, 2008, https://elpais.com/cultura/2008/01/14/actualidad/1200265207_850215.html

Redacción, “El éxito del ‘Banksy falso’ en Nueva York”, *Eco Diario*, 22 de octubre, 2013, <http://ecodiario.eleconomista.es/cultura/noticias/5245211/10/13/El-exito-del-Banksy-falso-en-Nueva-York.html>

Nick Squires, “Art installation in Italy ended up in the bin by cleaners who thought it was rubbish”, *The Telegraph*, 26 de agosto, 2015, <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/11956330/Art-installation-in-Italy-ended-up-in-the-bin-by-cleaners-who-thought-it-was-rubbish.html>

Ian Burrell, “Modern art is rubbish - and confusing for Tate cleaner”, *The Independent*, 26 de agosto, 2004, <https://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/modern-art-is-rubbish-and-confusing-for-tate-cleaner-557922.html>

Jonathan Jones, “Modern art is rubbish? Why mistaking artworks for trash proves their worth”, *The Guardian*, 27 de octubre, 2015, <https://www.theguardian.com/global/shortcuts/2015/oct/27/modern-art-is-rubbish-why-mistaking-artworks-for-trash-proves-their-worth>

Javier Ansorena Miner, “¿Alguien sabe qué es una obra maestra?”, *Expansión*, 27 de noviembre, 2007, <http://www.expansion.com/2007/11/27/entorno/1062161.html>

EFE, “Un jubilado guardaba en su casa un dibujo de Leonardo Da Vinci valorado en 15 millones”, *La Vanguardia*, 14 de diciembre, 2016, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20161213/412596727284/una-casa-de-subastas-francesa-encuentra-por-sorpresa-un-dibujo-de-da-vinci.html>

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 19.

Aunque de menor validez académica, podrían incorporarse a estos ejemplos experiencias subjetivas sobre las complicaciones acerca de tener un conocimiento fidedigno. Uno de los casos es el que tuvo lugar cuando, en una visita a la “*Saatchi Gallery*” de Londres, quien me acompañaba, se preguntó si la boutade en forma de teclado musical que sostenía la obra “*Madre Perla V-11*” de José Lerma era o no parte de ella, cuestión

relación con esto último, incluso si tales casos deciden ser etiquetados como experiencias aisladas, no debería repudiarse automáticamente el riesgo de que a través de ellas se observe la estructura interna del fenómeno en su totalidad.



Figura 43: **Izquierda** : José Lerma, *Madre Perla V-11*, 2011, Acrílico sobre lienzo, teclado y güiro, 244 × 458 cm, © Lerma, 2011, Cortesía de Saatchi Gallery, Londres.

Derecha: José Lerma, *Madre Perla V-11*, 2011, Acrílico sobre lienzo, teclado y güiro, 244 × 458 cm, © Lerma, 2011, Cortesía de Saatchi Gallery, Londres.

En otro orden de ideas, para que las organizaciones del mundo del arte puedan pervivir a lo largo de los años y siempre en consonancia con esta condición de bien de Veblen y bien de mérito, lo deseable es adscribir el arte a los individuos acaudalados. Lógicamente, no todas las organizaciones del mundo del arte poseen dicha disposición pues, para ello, se requiere de una cantidad económica inicial elevada, de una agenda de contactos considerablemente

que, más que merecer una opinión vilipendiosa, debería ser vinculada al criterio de Barnett Newman, para quien la escultura era algo con lo que tropezarse al moverse para tener una mejor visión de un cuadro. (Ver Figura 43) Otra corresponde a cuando, en "*Why Not Ask Again: Arguments, Counter-arguments, and Stories*" –título de la undécima Bienal de Shanghái– “una mujer de nacionalidad china, incomprensiblemente, decidió observar en la dirección opuesta [a la obra] y, tras descubrir que no había nada de interesante en lo que la dirección de su mirada le mostraba, optó por efectuar una rauda mirada a lo que era la pieza expuesta en sí y reanudar diligentemente su camino. Inmediatamente después, otra mujer de nacionalidad en este caso extranjera, optó por realizar el mismo errático proceso, ante sorpresa del autor de este reportaje y de su acompañante”.

Adrià Harillo Pla, “Reportaje: Undécima Bienal de Shanghái”, *Tiempo y Sociedad*, no. 26 (2017): 137.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 18.

Danto, *Qué es el arte*, 49.

Ralph I. Allison y Kenneth P. Uhl, “Influence of Beer Brand Identification on Taste Perception”, *Journal of Marketing Research* 1, no. 3 (1964): 36-39.

cerrada, etcétera. Esta afirmación, ahora bien, tiene sentido partiendo de la base de que las crasas fortunas son menos susceptibles a las alteraciones que se producen en los mercados cada ciertos intervalos temporales.²⁴⁸

Esta particularidad se traduce en que, a partir de la crisis económica de 2008 –y siempre siguiendo los datos de la consultoría “*Arts Economics*”, “*Art Price*”, “*The Art Sales Index*” o el “*Mei Moses Fine Arts Index*” recientemente adquirido por la casa de subastas Sotheby’s– se enajenaron menos lotes de arte aunque de un mayor precio. Como consecuencia, las obras de arte de nivel medio fueron las más afectadas permitiendo, de este modo, reducir el riesgo de inversión para el cliente adinerado gracias al valor refugio que caracteriza a este tipo de obras de gran valor jerárquico.²⁴⁹ En este mismo sentido es importante detallar que, precisamente por cultivar estas consultorías sus cifras de forma objetiva, los resultados

²⁴⁸Una ojeada a la clasificación que anualmente publica la revista “*Forbes*” sobre las personas más ricas del mundo deja patente el modo en el que, independientemente de la situación económica a nivel mundial, muchos de los nombres se repiten de forma anual aunque con pequeñas modificaciones que se deben a múltiples causas –principalmente la resistencia al cambio intergeneracional. Con esto no se quiere decir que las grandes fortunas no corran también el riesgo de decrecer, pero sí que ciertamente son menos volátiles que otros grupos.

Adolfo Figueroa y José María Rentería, “On the world economic elite”, *Economía*, no. 412 (2015): 01-29.

Daniel Viaña, “Más ricos, más pobres y menos clase media”, *El Mundo*, 22 de abril, 2017, <http://www.elmundo.es/economia/2017/05/22/5921ae11468aeb304e8b4601.html>

Redacción, “Los magnates de Brasil perdieron us\$ 6.200 millones con crisis de Temer”, *El Cronista*, 19 de abril, 2017, <https://www.cronista.com/internacionales/Los-millonarios-de-Brasil-perdieron-us-6.200-millones-con-crisis-de-Temer-20170519-0069.html>

Héctor Barnés, “¿Crisis? No para los ricos: sólo las clases medias y bajas la están sufriendo”, *El Confidencial*, 16 de enero, 2014, https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-01-16/crisis-no-para-los-ricos-solo-las-clases-medias-y-bajas-la-estan-sufriendo_76467/

Jesús Servedo González, “El número de superricos en España crece un 24 % desde el inicio de la recuperación”, *El País*, 06 de noviembre, 2017. https://economia.elpais.com/economia/2017/09/05/actualidad/1504638744_547830.html

Otero, Javi. *El “crack” de los ricos*. Tiempo. Núm. 1561. Madrid. 2012. pp. 18-22

Joseph E. Stiglitz, *El precio de la desigualdad* (México: Taurus, 2012).

Redacción, “Cómo hizo Rolls-Royce para batir su récord de ventas en plena crisis global”, *BBC*, 06 de enero, 2015, http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150106_economia_record_ventas_rolls_royce_1f

Sala i Martín, *Economía liberal para no economistas y no liberales*, 46-47.

²⁴⁹Melanie Gerlis, *Art as an investment? A survey of comparative assets* (Burlington: Lund Humphries, 2014).

Anna M. Dempster, *Risk and uncertainty in the art world* (Londres: Bloomsbury, 2014).

Miguel Ángel de Rus, “Subastas de arte, a la caza del valor-refugio”, *Escritura pública*, no. 70 (2011): 52-54.

Sara Unzueta Esteban, “El mercado del arte”, *Boletín económico de ICE, Información Comercial Española*, no. 2747 (2002): 35-44.

provistos pueden estar siempre dispuestos a un proceso de revisionismo metodológico, algo que es imposible en los usuales discursos teóricos y categorizadores del mundo del arte.²⁵⁰ Si bien yo mismo llegué a llevar a cabo una crítica metodológica a uno de sus resultados –en relación a un contenido diferente al presente– por estimar sus conclusiones sostenidas en un *secundum quid*, las resoluciones y la bibliografía citada parecen ratificar el parecer de Dave Hickey, de la Universidad de Nevada, quien ya se expresó acerca de aquello que en economía se denomina la “minimización del riesgo” afirmando que si

*“you pay a grand for a painting from an unknown artist’s studio. If you are a serious collector, taking a risk, you increase the value of the work just by buying it. If you are a cheap serious collector you try to get a discount on this ... if you wait until the artist has a dealer you are going to pay more. If you wait until she has a good review then you are going to pay more still. If you wait until ... MOCA notices her work you are going to pay even more than that, and if you wait until everybody wants one, of course, you are going to pay a whole hell of a lot more, since as demand approaches ‘one’ and supply approaches ‘zero’, price approaches infinity. But you are not paying for art. You are paying to be sure, and assurance (or insurance, if you will) is very expensive, because risk is everything for everybody, in the domain of art”.*²⁵¹ (Ver Apéndice C, Figura C.1)

[pagas uno de los grandes por una pintura de estudio de un artista desconocido. Si eres un coleccionista serio, si te arriesgas, aumentas el valor del trabajo con solo comprarlo. Si eres un coleccionista poco serio, intentas obtener un descuento en esto ... si esperas hasta que el artista tenga un distribuidor, vas a pagar más.

²⁵⁰G. Candela y Antonello E. Scorcu, “A Price Index for Art Market Auctions: An Application to the Italian Market of Modern and Contemporary Oil Paintings”, *Journal of Cultural Economics* 21, no. 3 (1997): 175-196.

²⁵¹Adrià Harillo Pla, “A few comments about the report of the Spanish art market”, *The Caspian region: Politics, Economics, Culture* 53, no. 4 (2017): 257-259.

Buck, *Market matters*, 14.

Taylor Dafoe y Tim Schneider, “Best Buys: Eight Artists at Independent to Collect for Under \$15,000 (If You’re Lucky and Move Fast)”, *Artnet*, 07 de marzo, 2019, <https://news.artnet.com/market/best-buys-independent-1482190>

Si esperas hasta que tenga una buena crítica, entonces pagarás todavía más. Si esperas hasta que ... el MOCA se dé cuenta de su trabajo, pagarás incluso más que eso, y si esperas hasta que todos lo quieran, por supuesto, pagarás muchísimo más, en tanto que, la demanda, se acerca a “uno” y la oferta se aproxima a “cero”, el precio se aproxima al infinito. Pero no estás pagando por el arte. Estás pagando para estar seguro, y la seguridad (o seguro, si lo deseas) es muy costosa, porque el riesgo lo es todo para todos, en el dominio del arte]

Es precisamente en base a tal reducción del riesgo que, Ovejero Lucas, mecanografió en una ocasión que el grado de una creencia puede, buenamente, medirse por la cantidad de dinero dispuesto a apostar en un sistema que pondere la posibilidad de que tal creencia acontezca.²⁵² Semejante proposición del español armonizaría, tal como parece ser, con el sentir de Hickey y nos permite conexionar con un ejemplo ubicado en el plano anecdótico pero no por ello menos ilustrativo: el caso en cuestión es el de la Fundación de los ferrocarriles británicos, la cual en tiempos de crisis, se dedicó a adquirir todos aquellos Picassos que se hallaban disponibles, aunque ello no fuese una actividad exenta de críticas.²⁵³ (Ver Figura 44 y Tabla 1)

²⁵²Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 28.

Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 43.

²⁵³Una crónica descubierta en la prensa nacional sobre este hecho puede leerse en: Juan Cruz, ““El muchacho azul”, de Picasso, comprado por los Ferrocarriles Británicos”, *El País*, 08 de junio, 1976, https://elpais.com/diario/1976/06/08/cultura/203032802_850215.html

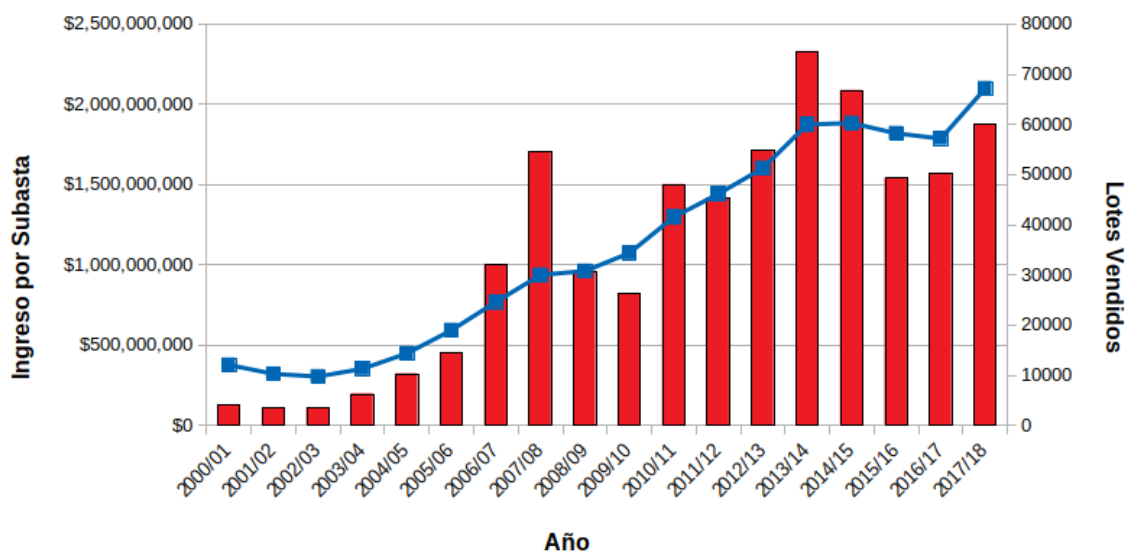


Figura 44: Ingresos globales por subasta de arte contemporáneo. Elaboración propia. Fuente: artprice, 2018.

Cuadro 1: Estructura de precios del mercado de arte contemporáneo. Fuente: artprice, 2018.

Porcentaje de lotes	Subastado por menos de
100.00 %	\$45,315,000.00
99.00 %	\$382,006.00
98.00 %	\$163,445.00
97.00 %	\$100,726.00
96.00 %	\$71,084.00
95.00 %	\$53,233.00
90.00 %	\$22,400.00
80.00 %	\$8,053.00
70.00 %	\$3,922.00
60.00 %	\$2,151.00
50.00 %	\$1,242.00
40.00 %	\$762.00
30.00 %	\$477.00
20.00 %	\$289.00
10.00 %	\$149.00

Entendiendo el arte y su obtención como algo suntuoso, la percepción desde la perspectiva económica es siempre la del arte como algo exiguo. Siguiendo una lógica de mercado, la parvedad de un bien deseado hace que éste sea propenso a incrementar su importe, algo que en este caso es mucho menos dificultoso debido a las particularidades de los acaudalados

coleccionistas y a que, por otra parte, en líneas generales las grandes fortunas se ven acrecentadas a una mayor velocidad que las obras de arte de primera clase. Cuando este aumento de precio sucede, con asiduidad se paga más dinero que el vaticinado mediante el proceso de valoración. (Ver Figura 45) Esta situación tiene, como no podría ser de otro modo, a la organización del mundo del arte como principal favorecida pues, gracias a este hecho, percibe una mayor contraprestación por sus servicios y productos, lo que en efecto allana desmedidamente las posibilidades de subsistencia organizativo-institucional en el tiempo.²⁵⁴

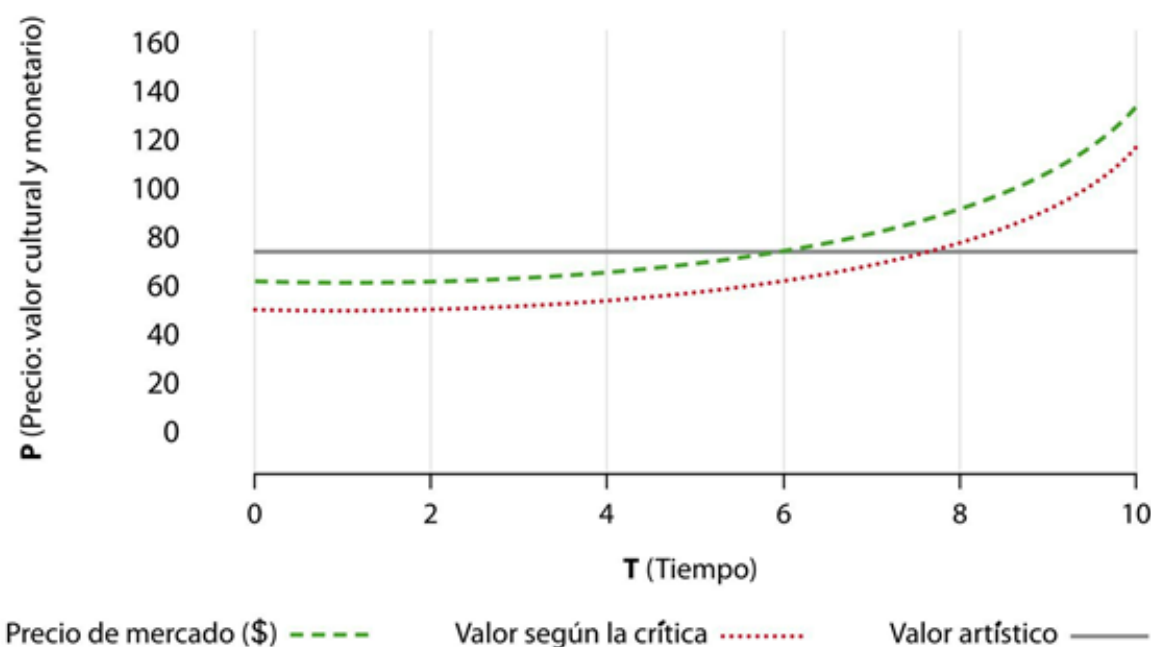


Figura 45: Fuente: elaboración propia en base al trabajo de Rascón Castro.

²⁵⁴Melià, *Art i capitalisme*.

Frey, *L'economia de l'art*, 36.

EFE, "Sotheby's vende una pintura de Renoir por 23,5 millones de dólares", *La Vanguardia*, 07 de mayo, 2013, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20030507/51262774122/sotheby-s-vende-una-pintura-de-renoir-por-23-5-millones-de-dolares.html>

EFE, "Sotheby's vende 98 millones de euros en arte contemporáneo", *ABC*, 15 de noviembre, 2006, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-11-2006/abc/Cultura/sotheby%27s-vende-98-millones-de-euros-en-arte-contemporaneo_1524265885995.html

Josep Playà, "La venta millonaria de un Dalí", *La Vanguardia*, 11 de febrero, 2011, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110211/54113243629/la-venta-millonaria-de-un-dali.html>

Marisol Paul, "Invertir en arte con descuentos de hasta el 40 % en los precios", *Cinco Días*, 08 de diciembre, 2008, https://cincodias.elpais.com/cincodias/2008/12/08/sentidos/1228706836_850215.html

Es exactamente por este motivo por el cual las organizaciones del mundo del arte, para sobrevivir con el mayor sosiego posible, deben encauzar sus esfuerzos argumentativos hacia este colectivo y persistir en la catalogación del arte como un lujo. No se observa en ello brete alguno en tanto que, en el mercado de los lujos y el prestigio, no se precisa de un público mayoritario sino acaudalado, por lo que aunque una importante cantidad de la demanda no sea real al no disponer de los recursos suficientes para la operación –por lo que debería entenderse tal demanda más como un deseo debido a la imposibilidad de atesorar los medios conducentes a tal fin–, los alzados precios no comportan *per se* la necesidad de un decrecimiento de éstos en búsqueda del aumento cuantitativo de transacciones.²⁵⁵ Es por esto que ante la usual auto-legitimación por parte de los miembros del mundo del arte en base a la correspondencia entre sus discursos y la venta, debe discernirse que ello no conlleva necesariamente la aceptación mayoritaria de los sujetos a semejantes comunicaciones, sino un contexto jerarquizado y jerarquizante que difiere en gran manera de aquella pretensión por parte de Dickie de considerar el arte como una mera clasificación descriptiva sin valor asociado alguno, algo a lo que se añadió Korsmeyer.²⁵⁶

²⁵⁵En esta argumentación se asientan las perseverantes admoniciones a dejar de considerar el mundo del arte y su mercado como un lugar democrático en tanto que en éste la voz se transfiere mediante la capacidad económica y no mediante el principio de homogeneidad entre individuos.

Frey, *L'economia de l'art*, 23.

²⁵⁶En este caso debe comprenderse el vocablo “mayoritaria” como la parte mayor de las personas que conforman el mundo del arte en sus diferentes actividades, posiciones y estatus.

Este hecho parece hallarse mucho mejor resuelto en Dickie que en Danto, pues el primero habló de la posición en una jerarquía, no considerando a todo el mundo del arte como un igual. Danto fue mucho más ambiguo y contradictorio a este respecto a lo largo de toda su obra.

Nota: se es consciente de que definir la palabra “mayoría” con el uso de la misma –“mayor”– se encuentra entre una de las principales prohibiciones lingüísticas. No obstante, es el término utilizado por la Real Academia Española.

Nota 2: Dickie, en un fragmento de su texto definió este mundo institucional del arte como no necesariamente formal u organizado. Reside aquí una evidente contradicción con multitud de sus expresiones, como por ejemplo: “*las obras tienen su ser dentro de una complicada estructura institucional*”. A fin de minimizar la crítica que ya se nota acercarse sobre que la diferencia radica en la palabra “necesariamente” –utilizada en el primer caso y no así en el segundo–, en el global de su obra el autor defiende tal posición jerárquica, por lo que esta desafortunada locución será aquí entendida como un desliz.

Lucía Etxebarria, “Si se vende, es arte”, *El Periódico de Cataluña*, 27 de febrero, 2017, <http://www.elperiodico.com/es/opinion/20170227/si-se-vende-es-arte-5863522>

Dickie, *El círculo del arte*, 43.

Idem, 109.

Idem, 20.

3.2. Arte e institución como lujo. Un círculo vicioso

Prosiguiendo con nuestra explicación y si se aprueban los datos antes referidos será condicionalmente factible el apreciar que, en el mundo del arte, no todos los veredictos poseen equivalente valor. Como anticipadamente manifestamos, en el mercado no todas las personas gozan de la misma nombradía sino más bien todo lo opuesto: es el poderío adquisidor el que detenta la capacidad de hacerse percibir. Esta condición no es, empero, algo representativo exclusivamente del mercado del arte sino que, en aquellos sectores correspondientes al mundo del arte no enlazados de forma directa con el mercado, acaece lo mismo. Parece precavido declarar que algo parecido sucede en lo que a la elaboración discursiva se refiere y es que, en un mundo no utópico, no atesora la idéntica relevancia distributiva la señal comunicativa emitida por un crítico de un gran rotativo que la de un estudiante de grado de Historia del arte (*trickle-down effect*), siendo en relación a esto, no menos importante el concepto de “*flooding*”, un “*flooding*” que ilustra el modo en el que un “*mass torrent of the same stories by the same storytellers at the same time, making it almost impossible for anyone but the same select few to rise to the surface*” [torrente masivo de las mismas historias por parte de los mismos narradores al mismo tiempo, hace casi imposible que alguien, excepto los pocos seleccionados, salga a la superficie].²⁵⁷ Esta particularidad puede, presumiblemente, ser de

Idem, 132.

Idem, 122.

Idem, 77.

Idem, 26.

Idem, 144.

Bourdieu, *La distinción*, 74.

Para una paradoja sobre esta relación entre mercado y discurso:

Adrià Harillo Pla, “El mercado del arte. Una ruptura”, *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, no. 4 (2015): 155-166.

²⁵⁷En este caso, el término “señal” empleado debe ser comprendido bajo su acepción de “*aviso que se comunica o se da, de cualquier modo que sea, para concurrir a un lugar determinado o para ejecutar otra cosa*”. En este sentido, la “otra cosa a ejecutar” sería la de valorar algo como arte y no como mero objeto. Hechas las consideraciones anteriores podría rebatirse que el actual estudiante de grado de Historia del arte es, en potencia, el futuro articulista y crítico del periódico –por poner un ejemplo de agente institucional líder de opinión– gracias al desarrollo de su ejercicio o de las virtudes dianoéticas en terminología aristotélica –no siendo, por ende, una cualidad de origen—. Podría argumentarse para ello que, el principio del cambio por el cual el estudiante pasaría a consagrarse como renombrado crítico reside en el perfeccionamiento de determinados principios –siempre que no existiese un problema de base como la ablepsia para las artes

una elevada transcendencia –de ahí que el escocés Thomas Carlyle apodase a los medios como el cuarto poder– aunque sea por la potencial posibilidad de transmitir el mensaje como una suerte de *argumentum ad nauseam* y es que, por lo menos en España, en la crítica de arte se habla muy poco de arte.²⁵⁸ De hecho, a partir del análisis cuantitativo realizado y publicado por mí mismo, se antoja poco precipitado sugerir que, en no pocas ocasiones, la crítica de arte detenta tal inanidad argumentativa que evoca aquella pieza de Lawrence Weiner titulada “*Some Objects of Desire*” y que consiste en un texto –en letras grandiosas y mayúsculas– escrito en los muros de los museos con la declaración: “*Some objects of desire +*

plásticas o la sordera para las musicales– como los referidos por Hume, a saber: la delicadeza del gusto, la práctica, la comparación, etc. (Ver Apéndice A Figuras A.1 y A.2) Semejante réplica a lo expresado en el cuerpo de texto, pero, no tendría en cuenta otros componentes decisivos como son los intereses y dinámicas sociales, el desconocimiento de los requisitos meritocráticos que deben ser alcanzados para ser premiado como mejor crítico cualitativamente y un largo sinnúmero de condicionantes. Precisamente, diarios como “El Confidencial” y su “el diario de los lectores influyentes” o la revista “Money” y su asociación al mayor poder adquisitivo de sus lectores han aprovechado tal diferenciación cualitativa entre sus lectores, autores y contenidos y el resto.

En relación a la axiomática afirmación sobre la diferencia de influencia deberían bastar datos objetivo-cuantitativos para comprender que, una opinión artística publicada en “*USA Today*”, “*The New York Times*”, “*El País*” o “*Yomiuri Shimbun*”, tendrá una mayor propagación que el texto que el estudiante pueda escribir en un blog pues, más allá de su contenido, sus equipamientos y logística así lo permiten y no debe preterirse que, si un enano y un gigante –y dando por sentado que lo hacen en sincronía– van caminando, a cada paso el gigante ganará ventaja, por hacer uso de una comparativa de Rousseau.

Nota: algunos jóvenes tienen una ingente cantidad de seguidores en redes sociales, aunque frecuentemente quienes tienen este poder de convocatoria no lo hacen mediante contenidos relacionados con el arte. Para comprender la veracidad de esta afirmación es suficiente con indagar levemente acerca de las cuentas con más suscriptores y seguidores en plataformas como “*Youtube*” o “*Instagram*”. (Ver Apéndice A Figura A.3) David Hume, *Of the standard of taste: post-modern times aesthetic classics* (Birmingham: Birmingham Free Press, 2013).

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 52-53.

Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *The medium is the message* (Londres: Penguin Classics, 2008).

David A. Aaker y Phillip K. Brown, “Evaluating Vehicle Source Effects”, *Journal of Advertising Research* 12, no. 4 (1972): 11-16.

César Bolaño, *Industria cultural, información y capitalismo* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2013).

Ismael Nafria, “Los diez periódicos más vendidos del mundo”, *La Vanguardia*, 12 de octubre, 2015,

<http://www.lavanguardia.com/vangdata/20151012/54437170070/los-diez-periodicos-mas-vendidos-del-mundo.html>

Assael, *Consumer behavior and marketing action*, 725.

Soraya Roberts, “On Flooding: Drowning the Culture in Sameness”, *Longreads*, marzo, 2019, <https://longreads.com/2019/03/29/on-flooding-drowning-the-culture-in-sameness/>

²⁵⁸ Adrià Harillo Pla, “La crítica de arte en España: un análisis cuantitativo”, *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, no. 44 (2018): 42-58.

James Elkins, “What Happened to Art Criticism?”, en *Critical mess: art critics on the state of their practice* (Lenox: Hard Press Editions, 2006).

Marcuse, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*, 126.

Some objects of necessity + Some objects of no concern – That things that escape notice ÷ A force majeure = Some things” [Algunos objetos de deseo + Algunos objetos de necesidad + Algunos objetos que no nos preocupan – Esas cosas que se nos escapan ÷ Una fuerza mayor = Algunas cosas].

Retornando a la posibilidad de argumentación *ad nauseam* y en vistas al éxito de esta tipología argumentativa a lo largo del transcurrir de la historia, recelar de la viabilidad generalizada de esta falacia –y más si cabe con las particularidades de lo que aquí nos atañe–, sería poco procedente: Joseph Goebbels la incluyó en su sexto principio de propaganda nazi –cuyos efectos son mundialmente conocidos– y, William Radam o William Swain, se hicieron millonarios vendiendo –y reiterando sus bondades– sustancias perjudiciales para la salud como si de prodigiosos productos se tratase.²⁵⁹ Todos ellos eran conscientes de que el secreto de su éxito residía en la reiteración del mensaje, por lo que se ignoran las razones –más allá de las morales– por las que un crítico, cuyo

“role early shifted from the alienated critic writing art columns for intellectual magazines to an Impresario in the New York art world judged by his commitment to a specific type of art and respected for its ultimate (commercial and influential) success” actuando, en tanto que empresario, como una persona que se aleja del “ideal model of a professional [, wich] is a person who is public service-oriented. He seeks money secondarily, for he needs to make a living. In contrast, the model of a businessperson is that of a profit-oriented person who is exchanging service or goods for the money”

[rol mudó tempranamente del alienado crítico escribiendo columnas de arte para revistas intelectuales a un empresario en el mundo del arte de Nueva York, juzgado por su compromiso con un tipo específico de arte y respetado por su éxito final (comercial y de influencia)” actuando, en tanto que empresario, [como

²⁵⁹Akerlof y Shiller, *La economía de la manipulación*, 133-135.
 Russell, *El poder*, 131.
 Idem, 280.

una persona que se aleja del modelo ideal de profesional [, que] es una persona orientada al servicio público. Busca dinero en segundo lugar, porque necesita ganarse la vida. En contraste, el modelo de una persona de negocios es el de una persona con fines de lucro que está intercambiando servicios o bienes por el dinero]

debería rehusar aplicar tales prácticas y, más si cabe, ante la existencia de distintas formas de crítica artística dependiendo de las motivaciones y objetivos –asiduamente en función de quién paga.²⁶⁰ (Ver Figura 46)



Figura 46: Enrique Baeza, *Reality is Spam*, 2013, Neón , 54 × 67.1 cm, © Enrique Baeza, 2013, Cortesía del artista.

En este mismo orden de cosas y a pesar de que a título personal no se es muy inclinado al pensamiento de Noam Chomsky por estimarlo exageradamente ideológico hasta el punto de

²⁶⁰Frascina y Harris, *Art in modern culture*, 253.
Frankel, *Trust and honesty*, 136.
Elkins, “What Happened to Art Criticism?”.

acariciar lo propagandístico, no sería justo no separar de entre toda su producción algunos pensamientos que, como hicimos con otros autores, sí parecen adecuarse a nuestro modo de entender la realidad. Uno de estos casos es aquel en el que el autor norteamericano pone el foco de atención en el hecho de que, de entre las personas más influyentes del mundo, una cantidad muy considerable tienen en las telecomunicaciones y en su gestión su actividad.²⁶¹

Siguiendo esta línea reflexiva y a pesar de las posibles reprobaciones metodológicas que puedan proceder, las dos ordenaciones referidas posibilitan para percatarse de que quien posee el mayor ámbito de difusión en sus discursos –sean éstos o no artísticos, pero en el caso que nos ocupa los específicamente los artísticos– son aquellos que disponen de los recursos materiales para hacerlo y no necesariamente aquellos que son mayoría o tienen la responsabilidad de representarla.²⁶² No reconocer o no interpretar este hecho originaría un pensamiento institucional quimérico como el que muchos filósofos del arte han tenido e implicaría no percatarse de que, como fruto de este mayor poder comunicador,

²⁶¹Chomsky y Ramonet, *Cómo nos venden la moto*, 5.

La lista más popular en este sentido es la que anualmente saca a la luz la revista “*Forbes*”. Es necesario admitir la complejidad que la elaboración de una ordenación de este tipo, basada en algo inmaterial e incalculable en términos absolutos comporta. No obstante, los métodos por los cuales la revista elabora sus ya famosas clasificaciones son públicos, abiertos y objetivos, dando en consecuencia unos resultados en base a un método de trabajo preestablecido –y no por ello libre de críticas—. Este tipo de listas, por ende, son más fidedignas en términos académicos que la mera percepción personal. No es menos cierto que no siempre es así, y que cuando no lo es, con demasiada frecuencia se alega que de este modo los datos no son susceptibles de alteración, lo que parece una infantil excusa.

Por otro lado y como no podría ser de otro modo, desde que Chomsky publicó su obra hasta hoy se han producido cambios –algunos de ellos significativos– como consecuencia de los cambios sociales, especialmente de aquellos tecnológicos. Las diferencias existentes no invalidan, empero, la esencia del discurso aquí utilizado. Algo parecido ocurre si se consulta la lista sobre los más influyentes del mundo del arte publicada por la revista “*Art Review*”, en la que las personalidades que se ubican en las primeras posiciones son primordialmente galeristas, directores de ferias y de museos, no artistas, académicos o coleccionistas.

Para una posible crítica a la metodología de la revista norteamericana puede aplicarse:

Félix Ovejero Lucas, “Razones de la divulgación o razones de la ciencia”, *Comunicar ciencia* 51 (2001): 23-29.

Joan Benach de Rovira y José Antonio Tapia Granados, “Mitos o realidades: A propósito de la publicación de trabajos científicos”, *Mundo científico* 15, no. 154 (1995): 124-130.

Ovejero Lucas, “El precio de los intelectuales”, s/p.

²⁶²Ante la probable objeción de estar elaborando aquí un sofisma en base a un argumento *ad populum* y, en consecuencia, la posible invectiva, sobra decir que no se ha presupuesto valor de verdad alguno a lo que la mayoría o sus representantes sostienen, del mismo modo en el que sería temerario sostener su contrario –a saber, que estar en minoría sea lo cierto–, limitándonos aquí a hacer una exposición razonada de los hechos.

*“el mercado [tendrá] conocimiento de [el bien en cuestión], lo que le dará un nombre, hará incrementar su valor y será mejor y más fácilmente vendible. En muchas ocasiones, la publicidad de una determinada colección estimula a otros posibles coleccionistas, que al empezar a formar su colección, incrementan la demanda, con la consiguiente subida de los precios. Por otro lado, el nombre y publicación [...] en una determinada revista especializada [...] supone una garantía de calidad de la colección, lo que hace que ésta tenga una mejor acogida en el mercado cuando llegue el momento de su venta”.*²⁶³

De esta misma dinámica que recuerda al poder mitológico del Rey Midas de Frigia se percató el brillante Veblen hace más de una centuria, a la par que advirtió que semejante agregación de determinados códigos a las convenciones sociales eran, casi siempre, realizadas en vistas al esquema de vida de las clases altas.²⁶⁴ Otro caso ejemplificador que refuerza la coherencia de lo aquí presentado es que, en pleno año 2019, el magnate propietario de medios de comunicación Patrick Rahi, adquirió Sotheby's, la segunda casa de subastas a nivel mundial por cantidad de ingresos.²⁶⁵

Esos referidos noveleros miembros del mundo del arte incapacitados por su propia ideología han desarrollado, con frecuencia, sus pareceres contrarios a lo aquí expuesto siguiendo la idea romántica de democracia, entendida ésta como

*“la búsqueda de un sistema político en el que exista un reparto del poder, una nueva distribución del poder en consonancia con la categoría de género humano, [lo que] hizo posible la invención democrática [,] que no se trata tanto de la conquista de un estatuto fijo cuanto de la apertura de un proceso incesante de avance de las sociedades en el interior de un nuevo horizonte de perfección”.*²⁶⁶

²⁶³Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 29.

²⁶⁴Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, 374.

²⁶⁵Juan Pedro Quiñonero, “Así va a revolucionar Patrick Drahi, nuevo propietario de Sotheby's, el mercado del arte”, *ABC*, 19 de junio, 2019, https://www.abc.es/cultura/arte/abci-revolucionar-patrick-drahi-nuevo-propietario-sothebys-mercado-arte-201906180115_noticia.html

²⁶⁶Álvarez-Uría y Varela, *Sociología, capitalismo y democracia*, 26.

Una actitud de este género, empero, no sería proba con la circunstancia de que ni tan siquiera en una sociedad democrática “*la gente tiene a su alcance los recursos para participar de manera significativa en la gestión de sus asuntos particulares [ni] los medios de información son libres e imparciales*”, dando, de facto, lugar a una especie de democracia de las élites –como advirtió Bachrach– que más contacto tiene, como ya se citó con anterioridad, con una oligarquía bilateral o una timocracia que con un sistema igualitario.²⁶⁷ Muchos casos podrían sacarse a colación, pero la República de Filipinas dirigida por el electo presidente Marcos o la república semipresidencialista ucraniana serían buenos ejemplos. Según el embajador de la Unión Europea en Ucrania Hugues Mingarelli, “*Ucrania fue [a pesar de tener un sistema político democrático] un país modelado durante muchos años para el beneficio de 15 personas: los oligarcas*”; una visita a la mansión del expresidente Víktor Yanukóvich –abierta al público mediante el abono de una entrada si no se ha producido cambio reciente alguno– es una evidencia de ello y es que, lo más discreto y comedido allí, es la grifería de oro de los baños.²⁶⁸ En el caso de las casas de subastas tradicionales, la más típica oligar-

²⁶⁷Chomsky y Ramonet, *Cómo nos venden la moto*, 7.

La objetividad, imparcialidad y representación común en los medios es poco más que una ensoñación contenida dentro de la hipótesis pluralista pues, en cualquier enseñanza sobre la actividad de los medios de comunicación se alude, de entre sus cometidos, al de generar dinero –especialmente en aquellos privados. Informar, formar o entretener serían otros de ellos. Desde una posición pluralista, podría replicarse que el adoptar un mensaje mayoritario comportaría un mayor beneficio, lo cual es inexacto en tanto que la principal fuente de peculio de los medios no descende del dinero aportado por su audiencia, sino por sus enunciantes. Los enunciantes, como es bien sabido, no basan su estrategia en términos de mayorías o minorías, sino de público objetivo.

Mar de Fontcuberta Balaguer, *La noticia: pistas para percibir el mundo* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1998), 34.

Francisco José Bastida Freijedo, “Concentración de medios y pluralismo ‘Acordes y desacuerdos’ entre pluralismo y mercado”, en *Responsa iurisperitorum digesta* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000).

Montserrat Baras, “Las élites políticas”, *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, no. 10 (1991): 09-24.

Álvarez-Uría y Varela, *Sociología, capitalismo y democracia*, 26.

Aristóteles, “Libro X”, en *Ética a Nicómaco* (Madrid: Gredos, 2014).

Vilar Roca, “La crítica de arte hoy”, 120-126.

²⁶⁸Marina Meseguer, “Ucrania, ¿cómo se convence a un oligarca para que deje el poder?”, *La Vanguardia*, 10 de junio, 2018, <https://www.lavanguardia.com/internacional/20180607/444151535046/ucrania-como-convence-oligarca-deje-poder.html>

Nick Davies, “The \$10bn question: what happened to the Marcos millions?”, *The Guardian*, 07 de mayo, 2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/may/07/10bn-dollar-question-marcos-millions-nick-davies>

quía bilateral con tintes democráticos (Christie's y Sotheby's) consiguió que, de hecho, sus prácticas convirtiesen el duopolio del que gozaban en un monopolio tras, ambas, reconocer su dependencia e iniciar una estrategia conjunta para fijar precios. El anterior director de Sotheby's Christopher Davidge –que en aquel momento era propiedad de Albert Taubman, que la adquirió como regalo de bodas para Judy, ex Miss Israel con quien contrajo matrimonio– así lo confesó en un tribunal en 1999. La revelación de esta actividad, que llevaba produciéndose en forma de oligarquía monopolista desde 1993, comportó las penalizaciones correspondientes bajo la “*Sherman Antitrust Act*”: así de románticamente democrático es el mundo del arte.²⁶⁹ (Ver Apéndice B, Figuras B.9.1, B.9.2, B.9.3) Este caso de elevado interés desde el análisis de la Teoría de juegos no cooperativos de suma no nula, viene en primer lugar a objetar la conclusión de académicos como Noe y Rebello –según la cual tras un caso de fraude únicamente las empresas más altamente éticas sobrevivirían–. Además, aceptando el hilo discursivo seguido hasta la ocasión y en el cual, como podrá recordarse, se ha venido detallando la institución –y su formalización en forma de organizaciones– como una entidad no seráfica o independiente, así como a lo indeterminado del objeto al que debe su actividad comercial, nos encontramos en este momento ante un notorio círculo vicioso.²⁷⁰ (Ver Figura 47)

La descripción de aquello que es arte no se antoja en absoluto paladina y, si las organiza-

²⁶⁹La fijación de precios de forma monopolística no solamente permite el enriquecimiento del monopolista, sino que también distorsiona las informaciones proporcionadas mediante el sistema de precios.

Dirk Boll, *Art for sale: a candid view of the art market* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011), 26-27.

Carol Vogel, “Christie's Says It Is Cooperating With Antitrust Inquiry in Art World”, *The New York Times*, 29 de enero, 2000, <https://www.nytimes.com/2000/01/29/nyregion/christie-s-says-it-is-cooperating-with-antitrust-inquiry-in-art-world.html>

Ralph Blumenthal y Carol Vogel, “In Plea, Sotheby's Ex-Chief Points to Her Superior”, *The New York Times*, 06 de octubre, 2000, <https://www.nytimes.com/2000/10/06/business/in-plea-sotheby-s-ex-chief-points-to-her-superior.html>

Redacción, “What an art”, *The Economist*, 05 de Agosto, 2004, <https://www.economist.com/books-and-arts/2004/08/05/what-an-art>

Anna Rohleder, “Who's Who In The Sotheby's Price-Fixing Trial”, *Forbes*, 14 de noviembre, 2001, <https://www.forbes.com/2001/11/14/1114players.html#2a2244454239>

Milton Friedman y Rose D. Friedman, *Free to choose* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), 17.

²⁷⁰Thomas H. Noe y Michael J. Rebello, “The Dynamics of Business Ethics and Economic Activity”, *American Economic Review* 84, no. 3 (1994): 531-547.



Figura 47: Simplificación del círculo vicioso. Fuente: elaboración propia.

ciones aspiran a pervivir en el tiempo con el mayor nivel de quietud posible, deben focalizar su clientela objetiva en los individuos opulentos. Como resultado de este aglutinado coyuntural, cabe sugerir la probabilidad de que sea el propio mercado artístico el aparato que orienta el consumo artístico no solamente de forma directa en la relación organización-coleccionista, sino también como arquetipo para la imitación esnobista a la hora de designar al arte. Esta imitación ya fue considerada por Gabriel Tarde como un sinónimo extralógico de la sociedad —puede que por la naturaleza relacional del propio concepto— y, fácilmente, puede descubrirse como una de las principales causas en multitud de acciones sociales —incluso desde muy temprana edad— por necias que estas puedan llegar a parecer; una muestra podría ser el ubicar en la boca e inhalar posteriormente un papel que encierra amoníaco, arsénico, butano, cianuro, formaldehído, azúcar, metano, cadmio, monóxido de carbono, alquitrán, benceno, radón, nicotina, etc. —nos referimos, lógicamente, al verbo “fumar”—.²⁷¹ (Ver Figura 48) Esta

²⁷¹Nótese que, lingüísticamente, un esnob es una “*persona que imita con afectación las maneras, opinio-*

cursilería emuladora está, con asiduidad, basada en la imitación de las clases patricias y en la elección de los gustos –también artísticos– “*en oposición a los gustos de las clases sociales más cercanas con el objetivo de distinguirse*”, perpetuando así una forma de actuar y de utilización acorde a grupos considerados más extraordinarios (*aspiration group*).²⁷² En este orden de ideas, estos gustos de “las clases sociales más cercanas” corresponderían a un gusto no legítimo (*disclaimant group*) y, con tal procedimiento, se procuraría alcanzar –o fingirlo– aquello defendido por Ortega y Gasset según lo cual “*los mejores se reconocen en el gris de la muchedumbre y aprenden su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra la multitud*”.²⁷³ (Ver Apéndice D, Texto D.1) Mediante esta práctica se consolidan las referencias artísticas y, a su vez, los discursos elaborados anticipadamente.

Es en este mismo sentido que se torna conveniente impeler, aunque escuetamente, la contingencia de que sea la inviabilidad de este procedimiento de imitación esnobista lo que

nes, etc., de aquellos a quienes considera distinguidos”. En el mercado, nadie es más distinguido que aquél con mayor poder económico, por lo que son éstos los sujetos a ser imitados. No obstante, en la lógica de este proceso imitativo, se está emulando exclusivamente su sistema de preferencias, nada de mayor valor ontológico-artístico. Sobre la actividad de fumar, ésta es eminentemente social e, inicialmente, basada en la imitación.

Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor*, 116.

Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, 83.

Jean Baudrillard, “El esnobismo maquinal”, en *El crimen perfecto* (Barcelona: Anagrama, 1996).

Gabriel Tarde, *Las leyes de la imitación y la sociología* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2011).

Bourdieu, *La distinción*, 11.

Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incertidumbre”, 120.

Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 78-83.

Jen Christensen, “Si sabemos que mata, ¿por qué seguimos fumando?”, *CNN*, 12 de enero, 2014, <http://cnnespanol.cnn.com/2014/01/12/si-sabemos-que-mata-por-que-seguimos-fumando/>

Elena Sanz, “¿Dónde va Vicente? Donde va la gente”, *Muy interesante*, s/f, <https://www.muyinteresante.es/ciencia/articulo/idonde-va-vicente-donde-va-la-gente>

²⁷²Bourdieu, *La distinción*, 58.

Idem, 63.

Assael, *Consumer behavior and marketing action*, 709.

²⁷³Bourdieu, *La distinción*, 58.

Entre la página 13 y 16 de la misma obra, Bourdieu distingue entre “*tres universos de gustos: el gusto ‘legítimo’, el gusto ‘medio’ y el gusto ‘popular’*”. No obstante, en su obra el origen de esta diferenciación radicaría en el capital cultural, no en el económico.

Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

Assael, *Consumer behavior and marketing action*, 713.



Figura 48: **Izquierda:** Paul Peel, *The Painter*, 1880, Óleo sobre tela, 62 x 47.2 cm, © Creative Commons, Cortesía de la Galería Nacional de Canadá.
Derecha: José Legaspi, *Untitled (9)*, Sin datos.

ha encaminado al hundimiento –a pesar de las diferentes modificaciones con las que ha intentado rebrotar– a algunas proposiciones como la de “El Supermercado del arte” de Jean-Pierre Guillemot que, por otro lado, podría sostenerse que tenía otros crasos atractivos.²⁷⁴ Es, a su vez, sobre la base de lo aquí expuesto que el cometido de la organización en este círculo

²⁷⁴ Ángeles García, “El Supermercado del Arte abre con 30 artistas jóvenes”, *El País*, 11 de diciembre, 1987, https://elpais.com/diario/1987/12/11/cultura/566175611_850215.html

Juan José Navarro Arisa, “La guerra de los supermercados de arte”, *El País*, 06 de diciembre, 1990, https://elpais.com/diario/1990/12/06/cultura/660438001_850215.html

Europa Press. “Abre sus puertas el ‘Supermercado del arte’ con precios asequibles para los aficionados al arte contemporáneo”, *Europa Press*, 16 de noviembre, 2016, <http://www.europapress.es/cultura/noticia-abre-puertas-supermercado-arte-precios-asequibles-aficionados-arte-contemporaneo-20061116185938.html>

Roberta Bosco, “Arte grande en pequeño formato”, *El País*, 30 de noviembre, 2017, https://elpais.com/ccaa/2017/11/30/catalunya/1512070432_609737.html

Más allá de este caso que emana de la idea de Guillemot, a nivel internacional el “*Kunstsupermarkt*” de Viena o la galería de arte de Hong Kong propiedad del suizo Michael Manzano se estructuran sobre la misma base. También a nivel nacional han nacido pequeños y muy secundarios supermercados del arte, como el propuesto en Barcelona por “*Makers Of Barcelona*”.

vicioso va más allá del de deleitar las necesidades no de subsistencia de los coleccionistas; excede, incluso, el rol de ser el medio mediante el cual las teorías discursivas de algunos de los críticos se legitiman. Su papel es el de ser valorada, en tanto que “*blue chip*”, como sinónimo de la calidad artística, algo ya expresado con breve precedencia.²⁷⁵

Uno de los principios de la mercadotecnia postula que si tras la experiencia directa de un cliente con un producto ésta no es satisfactoria, seguramente el usuario no adquirirá más el producto o lo mercará en otros lugares de distribución, no llegando a establecerse una relación de lealtad entre las partes (*extinction*). Ahora bien, por más que esta circunstancia –óptima o no– en la que la “*satisfaction as a result of product usage [...] is a result of two components: (1) a favorable attitude toward the brand and (2) repurchase of the brand over time*” [satisfacción como resultado del uso del producto [...] es el resultado de dos componentes: (1) una actitud favorable hacia la marca y (2) la recompra de la marca con el tiempo] haya sido analizada y demostrada por los expertos en *marketing* relacional, el caso del arte sí es, en esta ocasión, diferente.²⁷⁶ Lo es en tanto que no se dispone de un conocimiento acerca de las condiciones de necesidad que el arte debe poseer y, por ende, el análisis sobre el producto se torna insoluble. En añadidura, existe la obligación de subrayar que el coleccionista no tiene oportunidad alguna de recuperar el dinero a ello destinado salvo revendiendo el objeto.²⁷⁷ Una situación excepcional a lo aquí declarado acontecería en

²⁷⁵Tal como Melià cita, Marcusse señaló que “*la acumulación creciente de capital impone la producción de “lujos” que se suman a los bienes de subsistencia*”. Estos lujos serían artificiales y espurios para la sociedad de consumo y reales para los dueños del capital. Es en este rol en el que se perpetúa la confusión entre preferencia y calidad. El asunto sobre la subsistencia, los lujos, etc. se expondrá más largamente, empero, en otro sector del presente trabajo.

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*.

Yogev, “The social construction of quality”, 511-536.

Eugene Schwartz, *Breakthrough advertising* (Stamford: Boardroom Books, 2004).

²⁷⁶Assael, *Consumer behavior and marketing action*, 710.

Naresh K. Malhotra *et al.*, “¿Por qué el cliente dice adiós a su empresa?”, *Harvard Deusto Márketing y Ventas*, no. 105 (2011): 6-13.

Philip Kotler, *El marketing según Kotler: cómo crear, ganar y dominar los mercados* (Barcelona: Paidós, 2011).

²⁷⁷Un coleccionista barcelonés expresó una vez, a nivel íntimo, cuál era su estrategia para desenmascarar hasta qué cierto punto el galerista confiaba en el producto que ofrecía. El coleccionista en cuestión ofrecía siempre un porcentaje fijo de más con la condición de que, en un período de tiempo X, el galerista aceptase recomprar la obra por un tanto por ciento inferior al del precio por el propio agente marcado. Si el galerista

el caso de la existencia de vicios redhibitorios del objeto –debido a la casi total imposibilidad de alegar un *aliud pro alio*– y cuya situación se solventa asiduamente con la acción redhibitoria (desistir del contrato abonándosele los gastos pagados), con la acción *Quantum Minoris* (rebaja de una cantidad proporcional del precio, a juicio de los pertinentes peritos) o con la exigencia de una indemnización por daños y perjuicios en caso de manifiesta mala fe por parte del vendedor.²⁷⁸ Sobra decir que, en importantes plazas para el mercado del arte como la República Popular de la China, eso ni siquiera se contempla, por lo que lejos de la máxima *pacta sunt servanda*, el coleccionista obtiene la mercadería bajo una evidente situación de *caveat emptor*.²⁷⁹

Más allá de esta idiosincrasia legal que en ínfimas ocasiones aplica a los casos de arte contemporáneo y actual, debemos volver sobre nuestro avance y exponer el ejemplo de un caso menos elevado y mucho más ordinario pero que, no obstante, puede contribuir a una mayor comprensión de lo aquí declarado –esto es, que el coleccionista no dispone de un criterio firme sobre el cual establecer juicio alguno sobre lo adquirido–: imagínese el caso de un cepillo de dientes. Cualquier miembro lingüísticamente competente no vacilaría en describir un cepillo de dientes como algo ligado a una utilidad, a saber, la de higienizar la boca –dientes, encías, tal vez lengua. . . – y cuya forma y composición suele estar basada en un cuerpo generalmente rectiforme con cerdas perpendiculares en el extremo cuya rigidez puede variar. Podría proporcionarse una definición más exacta, pero con esto debería servir para

confía en el valor y en la revalorización de su arte, a priori debería aceptar pues, al cabo, se le está pagando más del dinero solicitado a cambio de, en un futuro, poder recomprarlo por menos de su precio actual, en cuyo caso si el objeto ha sido revalorizado, el beneficio para el galerista es tanto actual como futuro. Basta decir que la norma general –por no decir que casi única– era rechazar tal forma de acuerdo.

²⁷⁸Se ha hecho uso de una forma muy cuidadosa en este punto de la expresión “asiduamente” ya que ello depende, en última instancia, de agentes individuales (jueces, abogados, peritos, procuradores. . .) y ambientes contextuales (las leyes).

María Nélida Tur Faúndez, “Vicios ocultos y aliud pro alio: estado de la jurisprudencia”, en *Tratado de la compraventa* (Cizur Menor: Aranzadi, 2013).

María Rosa Llácer Matacás, *El saneamiento por vicios ocultos en el código civil, su naturaleza jurídica* (Barcelona: J.M. Bosch Editores, 1992).

Cristian Ricardo A. Piris, “Responsabilidad por vicios ocultos en el Código Civil y Comercial”, *Revista de responsabilidad civil y seguros: publicación mensual de doctrina, jurisprudencia y legislación* 17, no. 7 (2015): 15-26.

²⁷⁹Barboza *et al.*, “Forging an Art Market in China”.

poder proseguir con nuestra argumentación. El cliente, con este conocimiento, puede decidir cuál de ellos comprar en base a su precio, características, sus gustos personales o la relación calidad-precio (*search good*). Otro tipo de bienes pueden ser, en cambio, evaluados solamente tras su adquisición. Estos son los denominados “*experience goods*” y podrían encontrarse representados por comida en lata, por ejemplo; en el arte, cualquiera de ambas posibilidades es imposible (*credence good*).²⁸⁰

Tras el desconcierto ontológico vigente en el sector artístico, el cliente –coleccionista– debe, por exigencia deductiva, basar su grado de complacencia con lo obtenido no en base a lo adquirido, sino a la organización mediante la cual es comercializado. Se establece, por lo tanto, un criterio de calidad en base al valor asignado a la organización.²⁸¹ Desde el deber con la honradez existe la obligación de especificar también en este punto que, las organizaciones, con frecuencia incurren en una serie de gastos y costes que no necesariamente se hallan vinculados al objeto comercializado. Ejemplos de este tipo de cargo son los costes de transacción, los costes de información o los costes de control.²⁸² Cabe plantearse en base a lo aquí presentado

²⁸⁰Boll, *Art for sale*, 35.

²⁸¹Dentro del mercado del arte es una práctica habitual. En ocasiones, cuando un artista es puesto a la venta en una subasta pública, si no encuentra un comprador por el precio estimado es su propia galería quien, de forma anónima, recompra la obra. Con ello se permite legitimar el precio y el crédito de todas las partes a costa de pagar las comisiones pertinentes que la venta en subasta conlleva, sin sufrir así las consecuencias del deflacionismo. En ese mismo sentido discursivo, merece la pena especificar que, en la sociedad china, existe un término concreto para este tipo de incremento artificial en los precios del arte, de las acciones, de los bienes inmobiliarios... La expresión en cuestión es “*baao chao*”, que podría traducirse como “*stir frying*”, sin que personalmente haya conseguido hallar una equivalencia al español. Esto, salvando las enormes distancias –en la teoría es algo principalmente inconsciente–, es poco más que aquello que la psicología social denomina profecía autocumplida (*self-fulfilling prophecy*), según la cual una falsa concepción (esto es arte) genera una nueva conducta que reafirma la primera (autocomprar la obra), reafirmando de este modo la falsa creencia inicial. En resumen: un autoengaño en el mejor de los casos y un ardid comunal en el peor de ellos. Es también cierto que, según se desprende del anuario 2017 de *Art Price*, una cantidad importante de lotes de arte contemporáneo no se subastaron o se subastaron por debajo de lo estimado. Este hecho, sin embargo, no aporta demasiada información acerca de dónde o quién subastó cada uno de los lotes, por lo que su importancia debe relativizarse en relación a nuestro argumento sin considerarse tal eludición como un sesgo confirmatorio.

Robert K. Merton *et al.* *Teoría y estructura sociales* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).

Jaume Masip Pallejá *et al.*, “Definición de engaño”, *Anales de psicología* 20, no. 1 (2004): 147-172.

Michael Shermer, “Solo te creeré si me dices lo que quiero oír”, *El País*, 27 de enero, 2018, https://elpais.com/elpais/2018/01/26/ciencia/1516966815_366077.html

²⁸²Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 16.

Idem, 40.

si, el mayor coste de los objetos adquiridos en determinadas organizaciones del mundo del arte, no responde a este tipo de importe y no al de mayor pretensión de calidad del objeto. Nuestro posicionamiento en este escrito es que esto no es así ya que, las comisiones, suelen ser calculadas de forma aislada al valor de la obra –aunque el valor de la pieza pueda afectar al cálculo de éstas en términos absolutos—. En consecuencia, aquí defenderemos que este tipo de costes se encuentran incorporados en las comisiones que las empresas del mundo del arte –principalmente aquellas que operan en el mercado secundario– cargan y no en la valoración de la obra por mucho que todo termine formando parte del precio final de adjudicación –en terminología de las subastas—. Así pues, es factible establecer un análisis del precio de la obra sin adicionar tales porcentajes, lo que anularía, en base a los datos, semejante tentativa de ubicar en este elemento la diferencia de precio.²⁸³

En otro orden de ideas, buenamente podría decirse que el modo de inmovilizar el incesante circular de este círculo vicioso –en caso de estimarlo necesario, claro está– antes de que la adquisición de la obra de arte avale el discurso generado por el agente mercantil del mundo del arte sea, simplemente, esperar a que el coleccionista decida desentenderse de este proceso de compra-venta legitimadora. Aun cuando para algunos autores si el individuo no tiene tendencias coleccionistas nunca se embarcará en este proceso –afirmación ya discutible de por sí–, esta actitud paralizadora se presenta un tanto ficticia si se atiende a lo que Eric Fromm describió como un *homo consumens*, un lactante de la posesión y el consumo sin posibilidad de abnegación; Keynes propuso algo parejo haciendo uso de la expresión “espíritus animales”.²⁸⁴ (Ver Figura 49 y Apéndice D, Texto D.2) Por chocante que parezca, otros

²⁸³Marisol Paul, “El mundo de las subastas de mano de los expertos”, *Cinco Días*, 06 de julio, 2007, https://cincodias.elpais.com/cincodias/2007/07/06/sentidos/1183688836_850215.html

Donald Thompson, *El tiburón de 12 millones de dólares: la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas* (Barcelona: Ariel, 2009).

Ana Pilar Vico Belmonte, “El mercado de las subastas de arte”, en *Medios de distribución del mercado del arte* (Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013).

²⁸⁴Eric Fromm, “Conciencia y sociedad industrial”, *Ciencias Políticas y Sociales* no. 43-44 (1966): 17-28.

John M. Keynes, *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001), 141.

George A. Akerlof y Robert J. Shiller. *Animal Spirits: How Human Psychology Drives the Economy, and Why It Matters for Global Capitalism* (Princeton: Princeton University Press, 2009).

Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incer-

autores han defendido lo contrario, a saber, que el adquirir en forma extrema terminaría por destruir semejantes interacciones, opción ya descartada a título personal en precedentes trabajos.²⁸⁵



Figura 49: William Hamilton, 12-07-1976, 3416 × 2712 Blanco y negro JPEG, © William Hamilton/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

El coleccionista, como venimos diciendo y más si cabe teniendo en mente que cada vez más el número de ricos asciende, difícilmente inmovilizará su apetito por la compra de arte. En gran medida, ello se debe al sistema de recompensa activado biológicamente al adquirir ciertos objetos a una prestigiosa organización del mundo del arte y a los hábitos en lo que a los patrones de consumo se refiere, tal como Weber y Weisbach plasmaron en sus textos.²⁸⁶ Por otro lado, la obra clásica escasea cada vez más en el mercado como lógica

tidumbre”, 119-120.

Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 88.

²⁸⁵Adrià Harillo Pla, “Aceleracionismo y arte contemporáneo”, *Revista Estudios*, no. 36 (2018): 486-494.

Félix Ovejero Lucas, “Del mercado al instinto (o de los intereses a las pasiones)”, *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, no. 18 (1998): 181-203.

²⁸⁶Miriam Berger, “El poder de las marcas”, *Mente y cerebro*, no. 74 (2015).

consecuencia de que sus creadores han fenecido y que ese período temporal ha concluido.²⁸⁷ Esta circunstancia deriva en que no se introduce nueva oferta de este tipo en el mercado y que, una cantidad mayoritaria de estas piezas, son propiedad de pudientes coleccionistas o de instituciones públicas que, independientemente de los métodos utilizados para su adquisición –incluso poco librecambistas como en España–, con parva frecuencia las revenden, alcanzando récords cuando así ocurre. Uno de los casos más recientes, podría ser el de los 450 millones de dólares por el que fue subastado el “Salvatore Mundi” de hipotéticamente Leonardo –el récord hasta la fecha– en comparación con los 91 o los anteriores 90,3 millones –los récords batidos por artistas todavía con vida–.²⁸⁸ (Ver Figura 50) La lógica que reside en estos récords es, precisamente, que “*when a good or service [with value] is scarce, it must somehow be rationed among competing users. In most markets, monetary prices perform that task*” [cuando un bien o servicio [con valor] es escaso, de alguna manera debe ser racio-

Max Weber, *Economy and society: an outline of interpretive sociology* (Berkeley: University of California Press, 2013).

David A. Weisbach, “Should Legal Rules Be Used to Redistribute Income?”, *University of Chicago Law Review* 70, no. 1 (2003).

²⁸⁷Se hace aquí uso del vocablo “clásico” en su sentido también temporal, no únicamente cualitativo.

Eileen Kinsella, “Renaissance Scholars Say This Depiction of a Laughing Jesus Is Leonardo da Vinci’s Only Surviving Sculpture”, *Artnet*, 11 de marzo, 2019, <https://news.artnet.com/exhibitions/leonardo-da-vincis-only-surviving-sculpture-1485340>

²⁸⁸Adrià Harillo Pla, “El arte en España: una crítica a su legislación”, *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, no. 32 (2017): 20-40.

Peio H. Riaño, “Detroit vende, El Prado alquila”, *El Confidencial*, 07 de agosto, 2013, https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-07/detroit-vende-el-prado-alquila_15993/

Robin Pogrebin y Scott Reyburn, “Leonardo da Vinci Painting Sells for \$450.3 Million, Shattering Auction Highs”, *The New York Times*, 15 de noviembre, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/11/15/arts/design/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-christies-auction.html>

Edward Helmore, “Leonardo da Vinci painting sells for \$450m at auction, smashing records”, *The Guardian*, 16 de noviembre, 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/15/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-auction>

Redacción, “Hockney painting breaks auction record for living artist”, *BBC*, 16 de noviembre, 2018, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-46232870>

Esther Addley, “David Hockney painting earns record \$90.3m for living artist”, *The Guardian*, 16 de noviembre, 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/15/david-hockney-painting-record-auction-living-artist>

Nick Glass, “David Hockney painting sells for \$90M, smashing auction records”, *CNN*, 16 de noviembre, 2018, <https://edition.cnn.com/style/article/david-hockney-painting-90-million-auction-record/index.html>

Sandro Pozzi y Peio H. Riaño, “El conejo de acero inoxidable hace a Jeff Koons el artista vivo más caro: 91 millones de dólares”, *El País*, 16 de mayo, 2019, https://elpais.com/cultura/2019/05/16/actualidad/1557989544_130836.html

nado entre los usuarios competidores. En la mayoría de los mercados, los precios monetarios realizan esa tarea].²⁸⁹ Una mayoritaria cantidad de coleccionistas actuales, por ende, tienen que satisfacer sus deseos con la adquisición de obra moderna y contemporánea –siguiendo el principio de equilibrio económico según el cual debe encontrarse una armonía entre la oferta, la demanda y el precio satisfactorio para que las transacciones se lleven a cabo–, proceso sujeto a la dicotomización que la actividad de críticos y organizaciones entraña.²⁹⁰ (Ver Figura 51)

A pesar de lo acabado de relatar no debe, tampoco, entenderse en este contexto el papel del coleccionista únicamente como un agente demandante, sino que también contribuye activamente a la oferta aunque en muy desigual forma. En períodos de bonanza económica, la dicotomía entre arte y no arte se difumina mínimamente –a pesar de que las grandes obras de arte poca variación experimentan– en tanto que, como si de la bíblica multiplicación de

²⁸⁹Frank y Bernanke, *Principles of economics*, 125.

²⁹⁰Este proceso de dicotomización ontológica –en nuestro caso entre aquello que es arte y aquello que no lo es– se encuentra claramente asociado a discursos y pensamientos de tipo primario, los cuales relacionan lo que es bueno y lo que no lo es para con uno mismo, teniendo por así decirlo una orientación egocéntrica que, a su vez, desecha una ingente cantidad de información que de otro modo podría ser aprovechable. Esta particularidad coincide con la percepción del arte –especialmente actual– como un bien de información asimétrica. En este sentido, el propietario de una importante galería de arte contemporáneo en China, en un reservado diálogo reconoció cuál era, a su entender, uno de los principales cometidos de las galerías de arte: asesorar a los titubeantes coleccionistas. El galerista sería, más o menos, como un publicista, que en este proceso dicotómico aconseja pero no ordena, interviniendo en el proceso de comercialización de modo más directivo que imperativo, a través de mensajes elocuentes en beneficio de la propia empresa o de la empresa para la que crea sus mensajes y, no necesariamente, del cliente final (coleccionista). No obstante y por mucho que el propietario en cuestión anhelase tanto recomendar como vender, en el mercado del arte existe otra figura intermedia (“*middleman*”) para realizar esa misma función específica: la del *advisor* o asesor. Como buenos “*middlemen*”, éstos “*add genuine economic value by increasing the extent to which goods and services find their way to the consumers who value them most*”. [agregan un valor económico genuino al aumentar la medida en que los bienes y servicios encuentran su camino hacia los consumidores que más los valoran] (Ver Figura 52)

Idem, 378.

Leticia A. Pérez-Calero Sánchez, “Mercado del arte e intermediarios: una perspectiva actual”, *Laboratorio de arte*, no. 23 (2011): 537-550.

Beck, *Prisioneros del odio*, 127.

Carlos Lomas, “Ética y estética de la persuasión”, en *El espectáculo del deseo: usos y formas de la persuasión publicitaria* (Barcelona: Octaedro, 1996).

Bea Espejo, “Asesores con olfato”, *El Cultural*, 10 de febrero, 2012, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Asesores-con-olfato/30536>

Marisa Perales, “El negocio de los asesores de arte”, *Tiempo*, 11 de abril, 2008, <http://www.tiempodehoy.com/vivir/el-negocio-de-los-asesores-de-arte>



Figura 50: Paul Noth, 09-11-2009, 3015 x 2327 Color JPEG, © Paul Noth/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

los peces y los chuscos a orillas del mar de Galilea se tratase, aparecen obras originales de menor celebridad, una mayor cantidad de artistas y medios de distribución, etc., con tal de adaptarse a los nuevos consumidores. Esta creación de productos cuya adquisición requiere de unas aportaciones económicas inferiores –en línea con la capacidad del cliente– es algo cuya sucesión viene siendo testimoniada –cuanto menos– desde hace algunos siglos. Una de las principales causas sería, según se desprende de la bibliografía consultada, el el hecho de la popularización y aumento de la consunción, comportando la pertinente alteración en su industria.²⁹¹ Este hecho, no obstante, implica a su vez que en el preciso instante en el que estos sujetos poseen una mayor fluidez económica, abandonen la compra de este arte de na-

²⁹¹Bourdieu, *La distinción*, 229.

Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor*, 17-18.

Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 45.

Shiner, *La invención del arte*, 276.

Idem, 251

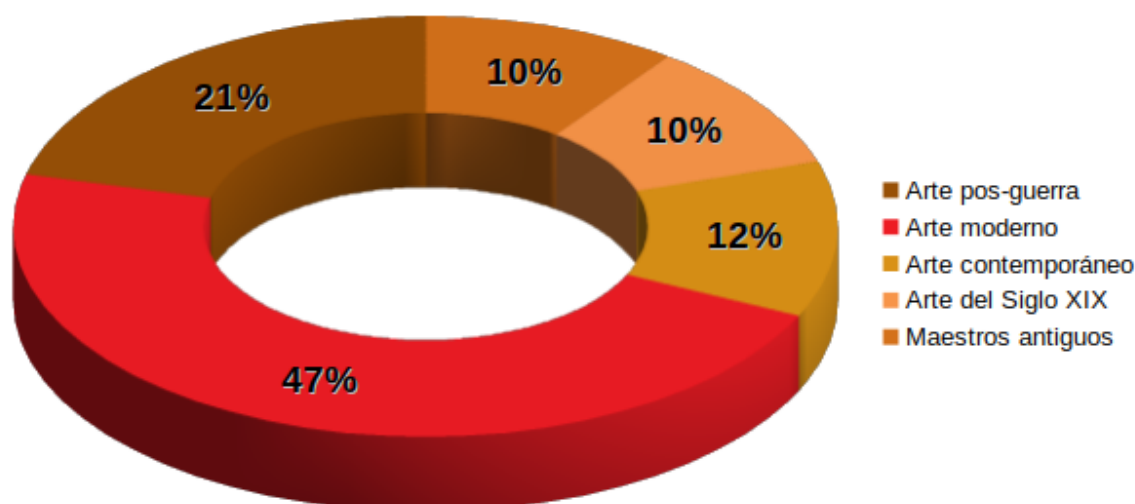


Figura 51: Distribución de ingresos en subasta por período creativo 2017/2018. Elaboración propia. Fuente: artprice, 2018.

turalidad inferior, destinando sus esfuerzos a la compra de piezas de mayor prestigio.²⁹² (Ver Figura 53) Además, es conveniente especificar que, al no hallarse el arte actual vinculado a una limitación de recursos –cualquier cosa es susceptible de ser arte– ni a sus costes financieros, las condiciones posibilitadoras para tal acrecentamiento parecen consolidar nuestra afirmación.²⁹³

Esta coyuntura enunciada contribuye a que, al mismo tiempo, en ocasiones el mundo del arte pueda parecer un tanto híbrido ya que, algunos de sus miembros, dotan –ya sea con una mayor o con una testimonial importancia– a tal entorno institucional de una cierta heterogeneidad –tal como se desprende de las definiciones previamente presentadas– en base a variables sociodemográficas, familiares, de nivel de ingresos, de nivel de estudios o,

²⁹²Existen casos en los que, a pesar de la capacidad para acudir a otros tipos de bienes, los coleccionistas siguen adquiriendo este tipo de bienes inferiores. Con asiduidad, las razones son la previsión de una subida en el precio posterior a su compra, la ayuda al mercado local y emergente, el mostrarse como un presunto innovador y experto o, simplemente, el ser un creador de tendencias –lo que al fin, implica afectar al mercado—. Estas posibilidades, empero, no se considera aquí que modifiquen la naturaleza del bien ni de la lógica argumentativa utilizada.

²⁹³Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 2.



Figura 52: “*On the one hand, eliminating the middleman would result in lower costs, increased sales, and greater consumer satisfaction; on the other hand, we’re re middleman.*” Robert Mankoff, 1997, © The New Yorker Collection, 1997.

tomando el registro de referencia utilizado en el presente texto, al estatus socioeconómico.²⁹⁴ La decisión de tomar como registro de referencia el estatus socioeconómico y no el nivel de ingresos se basa en el convencimiento de que, si bien unos ingresos elevados pueden ser en ocasiones una buena forma de amasar riqueza, esto no siempre es así.

Si se permite un breve *excursus* a modo de anécdota –y que cada uno agregue a este sustantivo el adjetivo que mejor contribuya a calificar su importancia–, este proceso que está siendo en este punto descrito y desarrollado recuerda un tanto a lo realizado por muchas otras culturas, como los malasios de la isla de Pulau Tuba. Estos asiáticos tienden a emular a los negocios con éxito, siendo para los originales “*una muestra de envidia (dinki) de individuos con saki hati, mal corazón*”.²⁹⁵ Si a la larga, pero, los grandes coleccionistas son los menos

²⁹⁴Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 107-116.

Para una somera bibliografía sobre algunos de los autores que han enfocado el estudio de la actividad coleccionista desde una perspectiva socioeconómica y sus principales posiciones: *Idem*, 168-172.

²⁹⁵Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 106-107.

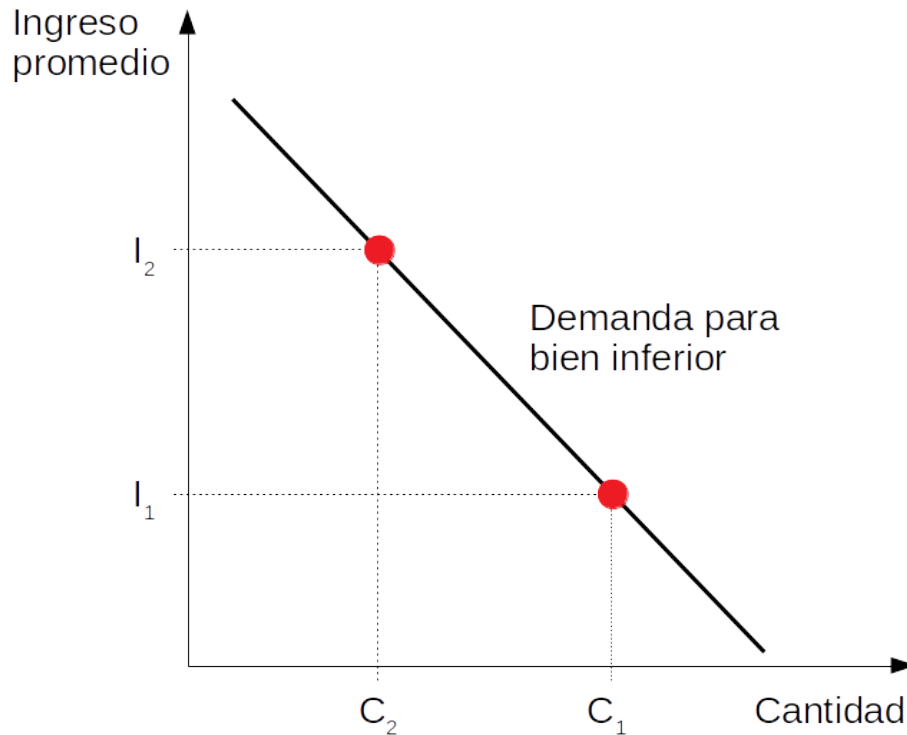


Figura 53: Bien inferior. Fuente: elaboración propia.

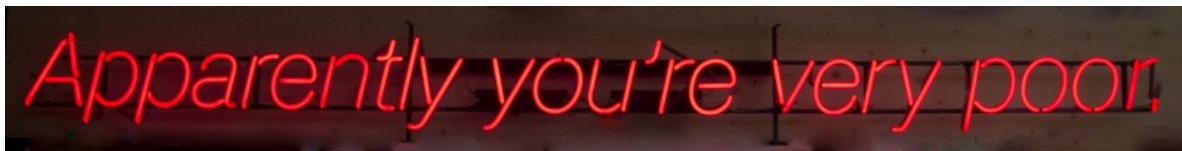


Figura 54: Claire Fontaine, *Untitled (Apparently you're very poor)*, 2012, Neón, 200 × 2630 × 40 mm, © Claire Fontaine, 2012, Cortesía: Claire Fontaine.

dependientes de las circunstancias económicas y tienen en el arte un valor refugio, suele ocurrir que el coleccionista acaudalado contribuye más a la demanda que a la oferta, haciendo subir los precios del mercado cuando ya los artistas, coleccionistas y medios de distribución de media categoría no disponen de la suficiencia económica para asignar estos recursos a una actividad como el arte –un bien no de primera necesidad– en semejante contexto inflacionista. (Ver Figuras 54, 55 y 56) La ligazón entre esta coyuntura, la asignación óptima, el principio del coste de oportunidad económica y posiciones teóricas como la del darwinismo social u

organizativo no es insólita, aunque no será aquí pormenorizado este aspecto.²⁹⁶ Corresponde agregar que, este influjo de los coleccionistas también en la oferta conlleva que, al enajenar de forma muy limitada, se sucedan las condiciones necesarias para el monopolio y el agiotaje que dan lugar a los beneficios en las fluctuaciones de precios que de ello se sigue.²⁹⁷ Esta circunstancia tendría lugar debido a la demanda universal de unos bienes –artísticos– cada vez más reducidos en relación al número de aspirantes en tanto que el incremento de la demanda y la poca necesidad de vender de los adinerados coleccionistas hace escasa la cantidad de arte disponible en el mercado, tal como se desprende de los análisis de Melià –por lo que el arte no es un bien libre.²⁹⁸ Esto agitaría el movimiento de los agentes que forman parte de los distintos subgrupos del público: comprador/coleccionista, del público aficionado o del público espectador y crítico, en ocasiones incluso con barreras de entrada.²⁹⁹ Sin embargo, esta cuestión sobre el público será tratada más adelante.

Para los economistas que se engloban dentro del sustantivismo –cuyo mayor exponente es Karl Polanyi– la escasez no sería consustancial al hombre, sino a su sistema de mercado, haciendo que el hombre actúe para salvaguardar su posición social más que sus intereses en lo que a la posesión de bienes materiales se refiere.³⁰⁰ Esto derivó en el concepto de “economía del prestigio” –y sus *status seekers*– acuñado por varios intelectuales, entre los

²⁹⁶Sobre el darwinismo social y sus principales autores puede inquirirse:

Robert H. Frank, *The Darwin economy: liberty, competition, and the common good* (Princeton: Princeton University Press, 2011).

Alvaro Espina Montero, “El darwinismo social: de Spencer a Bagehot”, *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, no. 110 (2005): 175-187.

Russell, *El poder*, 146.

Jacques Novicow, *La Critique du darwinisme social* (París: BnF-P, 2016).

Un clásico desde la óptica belicista de la historia sería Ludwig Gumplowicz.

Félix Javier López Iturriaga, “El coste de capital como coste de oportunidad”, *Cuadernos de Ciencias Económicas y Empresariales*, no. 25 (1993): 53-58.

²⁹⁷Melià, *Art i capitalisme*, 36.

Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 177-178.

²⁹⁸Melià, *Art i capitalisme*.

William J. Boyes y Michael Melvin, *Economics* (Eagan: South-Western Cengage Learning, 2009).

²⁹⁹Bruce Watson, “Los públicos de arte”, en *Sociología del arte* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968).

³⁰⁰Mary Mellor, *Money: myths, truths and alternatives* (Chicago: Policy Press, 2019).

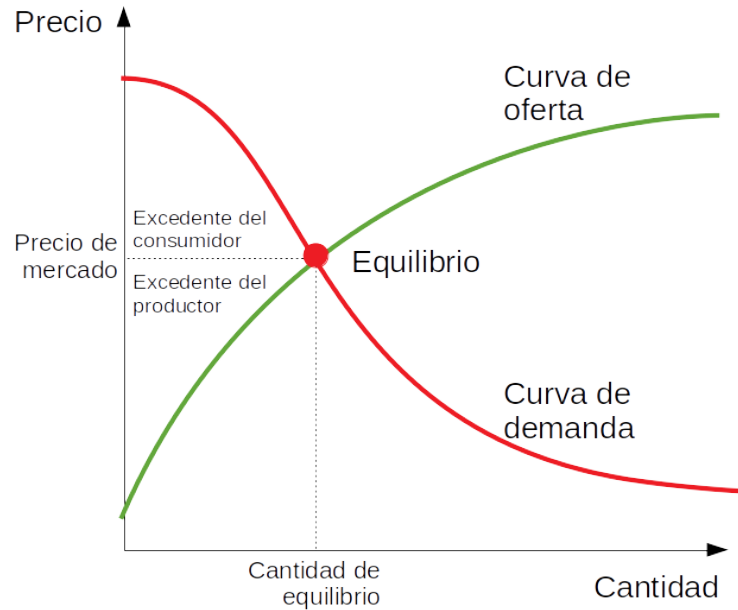


Figura 55: Precio de reserva. Elaboración propia.

que es posible destacar a Firth.³⁰¹ Precisamente con referencia a este sustantivismo que prioriza el prestigio se observa una concomitancia con el posicionamiento de Rascón Castro, quien plantea –siguiendo la estela de Throsby–, las razones por las que si el artista no renuncia a sus actividades significa que “prefiere ser pobre” –en procaces palabras de la propia autora– ya que

“los artistas distribuyen su tiempo en un mercado de trabajo dual (artístico/no artístico), vendiendo sus productos en otro mercado dual (mercado de bienes físicos/mercado de ideas). Los artistas suelen involucrarse en trabajos de medio tiempo o de periodos breves definidos para poder dedicar el resto de su tiempo a trabajar en su creación artística. El hecho de tener dos o más empleos, remunerados o no, se llama pluriempleo. Esto es, los agentes creativos pueden ser profesores, consultores, meseros o todas las opciones a la vez, además de artis-

³⁰¹Esta economía de prestigio “puede definirse como el conjunto de actividades que impulsan la redistribución de bienes con el objetivo de elevarse en la estructura social”.

Karl Polanyi, *La gran transformación* (Barcelona: Virus, 2016).

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 50-52.

Idem, 207-210.

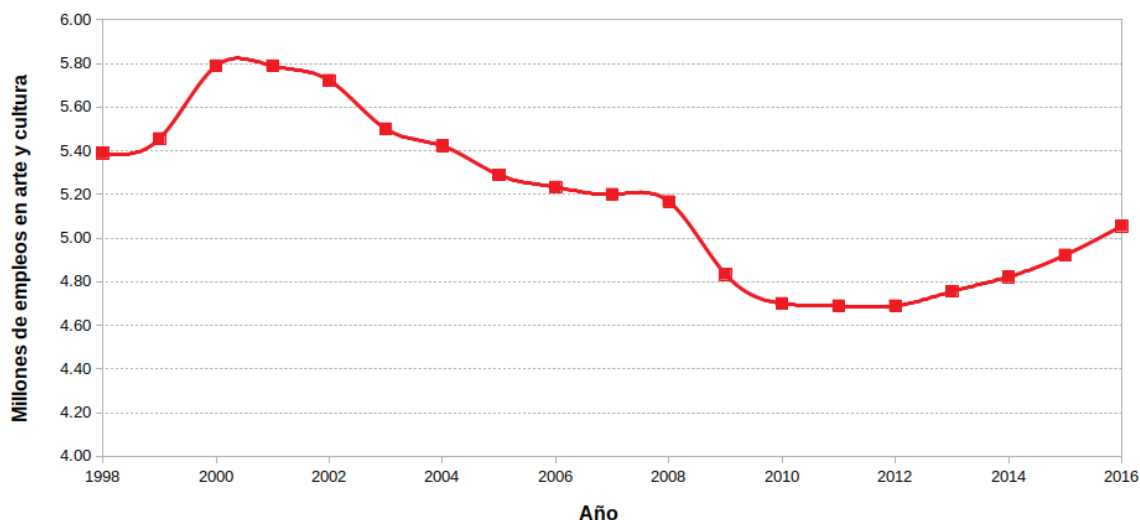


Figura 56: Empleos en el sector del arte y la cultura en Estados Unidos para el período de 1998 a 2016. Elaboración propia. Fuente: Arts and Cultural Production Satellite Account (ACPSA), U.S. Bureau of Economic Analysis and National Endowment for the Arts.

*tas. [...] Desgraciadamente rara vez el pluriempleo otorga ingresos constantes y estables por lo que artistas aversos a ese riesgo tal vez decidan involucrarse en un trabajo tradicional de cuarenta horas semanales”.*³⁰²

Para dar continuidad y una mayor autenticidad a lo expresado por Rascón Castro, documentadamente y en base a los datos —de los cuales debe recelarse por lo complejo del uso y atribución del término artista— se corrobora que, el ingreso promedio del artista, es un 6 % inferior al de la media de la población activa lo que, presumiblemente, convierte a esta circunstancia en uno de los móviles por los que, pese a la hipotética inclinación a la práctica artística, muchos se alejan de tal actividad siendo este hecho, a la vez, una causa

³⁰²Rascón Castro, *La economía del arte*, 29-30.

Pardo, *Estética de lo peor*, 116.

Throsby, *Economía y cultura*.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 69.

Debe manifestarse que para Frey esto es una falsa creencia y que la idea del artista pobre es la excepción. Según nuestro parecer, todas las partes tienen razón, aunque utilizan el término “artista” de un modo diferente. Mientras que Frey lo utiliza para referirse a individuos consagrados, Rascón lo hace englobando a los proyectos de artista que no han sido reconocidos aún. De ahí la contradicción que, a nuestro entender, no es tal.

Frey, *L’economia de l’art*, 40.

y consecuencia de la percepción del arte como lujo.³⁰³ (Ver Figura 57) El estudio publicado en abril de 2019 por la “National Endowment for the Arts”, viene a corroborar también la situación de pluriempleo artístico, afirmando que solo en los Estados Unidos, más de 1,2 millones de individuos poseen algún otro trabajo además del de artista (la mitad del total de artistas). Además, siguiendo datos del mismo informe, los artistas se encuentran 3,6 veces más empleados de forma autónoma que en otras profesiones, llegando a ser el 34 % del total de artistas los que trabajan por su cuenta. No obstante, es imprescindible remarcar que, lo defendido por Rascón Castro, no aplica para el caso estadounidense si se entiende por “pobre” a alguien con los ingresos mínimos oficiales a partir de los cuales se declara a alguien en esa condición pues, oficialmente, en Estados Unidos los artistas ingresan de promedio 4,4 veces más que ese umbral, aunque en otros emplazamientos geográficos eso pueda diferir. No es menos cierto que, también entre los artistas, un arquitecto contribuye a ese cálculo promedio de una forma muy dispar a un escultor o dibujante, tal como el mismo estudio ilustra en una de sus páginas.

Ante tal coyuntura, las organizaciones y los miembros del mundo del arte al cargo de la elaboración de discursos son quienes prosiguen con la legitimación de obras y su inclusión o exclusión en el paradigma del arte –como el propio Danto postuló– mediante las respuestas flexibles institucionales anteriormente expuestas. Con esta práctica, pues, se retroalimenta el sistema mediante la catalogación y descatalogación de obras de arte que permiten satisfacer la demanda de estos coleccionistas adinerados cuyo poder económico crece en mayor cantidad que las obras de primer nivel o clásicas, algo de lo que todas las partes se benefician.³⁰⁴ No

³⁰³El dato concreto del 6 % corresponde a los Estados Unidos, aunque es una dinámica generalizada más allá de cifras particulares.

Pierre-Michel Menger, *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty* (Cambridge: Harvard University Press, 2014), 106-107.

³⁰⁴Melià, *Art i capitalisme*.

Este círculo vicioso aquí expuesto concuerda con el arte como algo cultural en el cual influyen los conceptos, las relaciones, los valores y las reglas, en línea con lo expresado por Ward Goodenough.

Ward Goodenough, “Cultura, Lenguaje y Sociedad”, en *El concepto de cultura: textos fundamentales* (Barcelona: Anagrama, 1975).

La locución precisa de Danto, citada en su lenguaje original por Inglis enuncia que “*these various institutions and actors have the power to define something as ‘art’, even if to the general public the ‘artwork’ looks like a pile of bricks*” [estas diversas instituciones y actores tienen el poder de definir algo como ‘arte’, incluso si



"Oh, good! This says the artist is poor."

Figura 57: Sara Lautman, 16-10-2017, 2981 × 2510 Blanco y negro JPEG, © Sara Lautman/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

debe sorprender, por ende, que autores como Nicos Hadjinicolaou, Francesca Bonazzoli o Michele Robecchi, estimasen como *conditio sine qua non* para comprender lo que es el arte plantearse cuatro componentes vitales acerca de las piezas: lo que se dice, quién lo dice, cómo se dice y dónde se dice, lo que permitiría descifrar qué compone esa "*series of agents and insitutions [...] involved in the production of such value*" [serie de agentes e instituciones [...] involucrados en la producción de dicho valor].³⁰⁵ Es, a su vez, de acuerdo con el contexto

para el público en general la 'obra de arte' parece una pila de ladrillos]. (Ver Apéndice A Figura A.4) David Inglis, "Thinking 'art' sociologically", en *The sociology of art: ways of seeing* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005), 27.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 219.

³⁰⁵Inglis et al., *The sociology of art*, 126.

Francesca Bonazzoli y Michele Robecchi, *De Mona Lisa a los Simpson: por qué las grandes obras de arte se han convertido en iconos de nuestro tiempo* (Barcelona Madrid: Lunwerg, 2013).

Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 212.

Desde una perspectiva lingüística, podría erigirse una equiparación entre los elementos que los autores italianos referidos estimaron imprescindibles y algunos de los componentes partícipes en todo proceso comunicativo. En este sentido, lo que se dice sería el equivalente al mensaje, quién lo dice al emisor, cómo se

aquí expuesto que pensadores como Nelson Goodman propusieron la transformación de la ya clásica pregunta “¿qué es arte?” por la tan pragmática de “¿cuándo hay arte?”.³⁰⁶

Otorgando validez a las cuestiones de Robecchi y Bonazzoli, la pregunta de Goodman parece óptima y, el círculo vicioso aquí presentado, es nuestra humilde propuesta de resolución teórica, un círculo vicioso que debe ser comprendido asimismo como un campo en cuyo interior se forman los precios.³⁰⁷ Se ha intentado, a su vez, dar respuesta a un elemento clave que ni Robecchi, ni Bonazzoli, ni Goodman plantearon, pero que sí realizó Inglis al cuestionarse que “*one must always realize that something only counts as ‘art’ because a particular powerful person or group has defined it to be. If ‘art’ is a label put on certain things by certain people, where this label come from*” [uno siempre debe darse cuenta de que algo solo cuenta como ‘arte’ porque una persona o grupo poderoso en particular lo ha definido como ‘arte’. Si ‘arte’ es una etiqueta que ciertas personas ponen en ciertas cosas, ¿de dónde proviene esta etiqueta?].³⁰⁸ Además, antes de concluir el presente asunto existe el deber de declarar que, la laguna explicativa del rol del público –el cual fue ubicado en nuestra representación gráfica del círculo vicioso pero no fue aquí analizado–, no es fruto del error. Este agente se presentará más adelante, al considerarlo de mayor valor conceptual en otra disposición teórica.

dice al código y, de qué manera se transmite tal información, hallaría su análogo en el canal, formando todo ello parte del contexto.

³⁰⁶Nelson Goodman, “Cuándo hay arte”, en *Maneras de hacer mundos* (Madrid: Visor, 1990).

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 19-20.

³⁰⁷Bourdieu, *La distinción*, 93.

³⁰⁸Inglis, “Thinking ‘art’ sociologically”, 12.

Capítulo 2

1. La institución como creadora de valor

1.1. El arte como simbólico, no útil³⁰⁹

Examinaremos el simbolismo ingénito al arte en otro punto de esta tesis. Allí, lo haremos desde una perspectiva principalmente historicista, focalizando nuestra atención tanto en el uso de objetos embellecidos en la antigüedad como en la separación entre artista y artesano propia de los siglos XVII y XVIII de nuestro cómputo. Ahora bien, la obligación de tratar la división entre la utilidad y el simbolismo del arte se hace presente en este momento –aunque por vías diferentes–, con el único objetivo de proseguir cabalmente con nuestra secuencia argumentativa.

Aristóteles ya defendía la necesidad de adecuación de algo a sus fines, puede que sea precisamente por este hecho que describiese al arte como útil, pero no como un bien *eo ipso*.³¹⁰ En lo que a este tipo de bien se refiere, una de sus finalidades es la transmisión de autoridad y reconocimiento a sus poseedores, como a lo largo de este estudio sugeriremos

³⁰⁹Es rotundamente cierto que algunas formas artísticas como la arquitectura conservan, todavía a día de hoy, una casi total relación con el concepto de utilidad. Esto es así con excepción de algunas anormalidades como en el caso de Las Pozas, en Xilitla, lugar en el cual “*Edward James, the British poet and Surrealist fan [...] oversaw up to 70 laborers in the construction of its 36 concrete structures, including budding flowers, spiral stairs to nowhere, obelisks and bamboolike columns that seem to support only the sky*”.

[Edward James, el poeta británico y fan Surrealista [...] supervisó a más de 70 trabajadores en la construcción de sus 36 estructuras de cemento, incluidas las flores en ciernes, las escaleras en espiral hacia la nada, los obeliscos y las columnas de estilo-bambú que parecen soportar solo el cielo]

Soy personalmente consciente de ello y solicito, sincrónicamente, disculpas por centralizar el discurso en las artes plásticas y no en las otras formas, como ya fue anticipado en la introducción de este trabajo. Sobre el rol del arquitecto desde una perspectiva filosófica puede consultarse:

Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*.

Redacción, “Footnotes”, *The New York Times*, 14 de abril, 2002, <http://www.nytimes.com/2002/04/14/magazine/footnotes-250309.html>

³¹⁰Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 31-33.

y ya hemos comenzado a sostener. La propuesta aristotélica no iba, pero, en esta línea. Comparativamente y en relación a lo que a esto se corresponde, la adecuación que el filósofo tenía en su pensamiento encaja –previsiblemente– mucho más con el concepto actual de valor de uso, un valor de uso que residiría en la naturaleza del objeto.³¹¹

Desde el *ars gratia artis* (arte por la gracia del arte) kantiano o el “*l’art pour l’art*”, como a Bourdieu le agradaba denominar al principio de autonomía artística, esta concordancia entre el objeto artístico y su finalidad de uso desaparece.³¹² Como hemos venido diciendo, en el siguiente gran bloque de esta tesis se evidenciarán los hechos históricos –algunos de ellos– que eliminaron la finalidad útil del arte como algo connatural al objeto pero, sin que hayamos llegado todavía a ello, esta declaración parece certera. Que el arte es inútil –en su sentido lingüístico de no utilidad, no en su acepción despreciativa– es algo que no solamente Tristan Tzara declaró en el Manifiesto Dadaísta de 1918. Ya en anteriores añadas Oscar Wilde así lo dijo en una carta a R. Clegg (1891). Ortega y Gasset lo reafirmó en 1925 e, incluso Adorno o Paul Auster en 2006, adoptaron equivalentes pronunciamientos. En cierto modo, también el padre de la estética moderna, Kant, asignó al arte una cierta inutilidad y, el poeta curitibano Paulo Leminski, se refirió a esa forma literaria como un inutensilio.³¹³

³¹¹Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 114.

³¹²En inglés, la expresión se traduciría por “*art for art’s sake*” o, en español, como “el arte por el arte” en su forma más común.

Kant, *Crítica de la facultat de jutjar*.

Andrew Tudor, “The rise and fall of the art (house) movie”, en *The sociology of art: ways of seeing* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005), 126.

Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno fue otro de los principales filósofos que reflexionaron en torno a la autonomía del arte, a lo que el de Frankfurt opuso lo que él denominó, junto con Benjamin y Max Horkheimer, la industria cultural.

Theodor L. W. Adorno y Max Horkheimer, *La industria cultural* (Buenos Aires: Editorial Cuenco de Plata, 2012).

Jerónimo Jaramillo Lugo, “Thodor Adorno y su autonomía del arte”, *Anales: Anuario del centro de la UNED de Calatayud* 2, no. 20 (2014): 157-166.

Luiz Renato Martins, “¿A quién y para qué sirve La Autonomía del Arte Hoy?”, *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, no. 0 (2011).

³¹³Esta afirmación halla su origen en la definición proporcionada por Kant en su obra “Crítica de la Facultad de Juzgar” y según la cual la pieza estética sería “*an object of delight apart from any interest*” [un objeto de deleite aparte de cualquier interés]. Lane concreta que “*the beautiful is that which pleases without either performing a predetermined function, appealing to particular interests, or satisfying base sensual desires*” [lo bello es aquello que agrada sin realizar una función predeterminada, apelando a intereses particulares o satisfaciendo los deseos sensuales de base]. Específica importancia cobra en este punto la expresión “*without*

Estas referencias –que no son las únicas– de personalidades del mundo del arte en forma de intelectuales, artistas, etcétera, revelan cómo a lo largo de 115 años, el arte ha venido siendo tachado de inútil sin timidez alguna.³¹⁴ Este hecho no es en absoluto sorprendente si se aduce para ello a algunos trabajos de Marcel Duchamp o de Meret Oppenheim y, exactamente lo mismo ocurre, si se visualiza un catálogo actual de cualquier galería o feria de arte a pesar de que siempre puede probar a oponerse a esta dinámica algunas manifestaciones como las de William Morris y su movimiento.³¹⁵ (Ver Figura 58)

Esta inutilidad ha sido –y es– examinada incluso desde las ciencias naturales. En relación con éstas, el popular paleontólogo Stephen Jay Gould “*consideraba que las actividades culturales de orden superior [como las artes] son una inútil consecuencia evolutiva del tamaño demasiado grande del cerebro humano*”, lo que no le impidió casarse con la escultora e historiadora del arte Rhonda Roland Shearer y dedicarse a la compra de arte.³¹⁶ Para el psicólogo evolutivo canadiense Steven Arthur Pinker, por otro lado, el arte no sería una adaptación de tipo alguno, sino un derivado de ésta –igual que podría serlo el aire acondi-

either performing a predetermined function” [sin realizar una función predeterminada].

Lane, “When does art become art? Assessing Pierre Bourdieu’s theory of artistic fields”, 34.

³¹⁴Alejandro Carpio, “El arte es inútil: Wilde, Ortega y Gasset”, *Revista Corónica*, 07 de julio, 2012, <http://www.revistacoronica.com/2012/07/el-arte-es-inutil-wilde-ortega-y-gasset.html>

Rodal, *Manifiesto y vanguardia*.

Paul Auster, “Discurso de Paul Auster”, *El País*, 20 de octubre, 2006, https://elpais.com/cultura/2006/10/20/actualidad/1161295209_850215.html

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.

Gerard Vilar Roca, *Desartización: paradojas del arte sin fin* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).

Manuel Borja-Villel, “La (in)utilidad del arte contemporáneo”, *Carta*, no. 5 (2014): 1-2.

³¹⁵Tal intento es un dislate en tanto que, ante el ataque por parte de algunos individuos a lo inconfortable de sus creaciones, el británico respondió sin ponerse lírico que “*si quieres comodidad ves a la cama*”, una respuesta poco propia de alguien que, según sus amigos y comisarios, era “*un hombre con más de 73 oficios. Lo era todo. [...] Además, todo lo que hacía, lo hacía de forma espléndida. [...] No solo eso, realizó tantas cosas que, a juicio de su médico, murió de hacer la labor de 10 hombres*”. Al manifiesto ejercicio de glorificación es pertinente agregar que, posiblemente, Morris y su grupo fuesen más artesanos que artistas –siguiendo la concepción paradigmática del artista de la época–, como la propia denominación de su agrupación hace conjeturar.

Natàlia Farré, “Arts and Crafts, el arte de lo bonito y funcional”, *El Periódico de Cataluña*, 22 de febrero, 2018, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180222/william-morris-arts-and-crafts-exposicion-mmac-6644121>

³¹⁶Rovira, *Artesania, art i societat*, 81.

Claudia Dreifus, “Utilizamos mal a Darwin para aliviar la decepción ante nuestros peores rasgos”, *El País*, 10 de enero, 2000, https://elpais.com/diario/2000/01/19/sociedad/948236417_850215.html



Figura 58: **Izquierda:** Meret Oppenheim, *Object/Le déjeuner en fourrure*, 1936, Taza, plato y cuchara cubiertos de piel, Taza 10.9 cm de diámetro; Plato 23.7 cm de diámetro; Cuchara 20,2 cm de largo; Altura total 7.3 cm, © Artists Rights Society (ARS), New York/Pro Litteris, Zurich, 2017.

Derecha: Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1951 (tercera versión, después del original perdido de 1913), Rueda de metal montada en taburete de madera pintada, 129.5 × 63.5 × 41.9 cm, © Artists Rights Society, (ARS), New York/ADAGP, Paris/Estate of Marcel Duchamp, 2017.

cionado o el azúcar de pastelería, sin que lo interesante de estas creaciones que mejoran la calidad de vida pasen a tener valor evolutivo alguno—. ³¹⁷ Algunos filántropos se sentirán seducidos a alzarse frente a semejante parecer, pero en este caso concreto, un pensamiento hacia la música puede asistir a ejemplarizar de una forma más clara este punto de lo que lo hacen las artes plásticas y es que, aparentemente, parece manifiesto que los sonidos

³¹⁷Dutton, *El instinto del arte*, 135-138.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 33.

Para autores como Read el arte sí sería un fenómeno biológico. Al considerar sus razones como no ceñidas al paradigma de lo considerado en la actualidad arte, no nos inmovilizaremos aquí en este aspecto.

Ídem, 100.

realizados en el interior de un patrón rítmico y su consecuente melodía, no detentan valor evolutivo alguno.³¹⁸ Desde la responsabilidad para con la verdad, empero, debe acentuarse que el tamaño del cerebro no sería significativo por sí mismo en tanto que, a pesar de lo valioso de la información, aporta datos acerca de la morfología o de aquello que en inglés se denomina el *encephalization quotient* y no sobre la densidad neuronal a nivel de circuitos —lo realmente significativo—.³¹⁹ Nada de lo expuesto aquí implica, sin embargo, que el arte se halle despojado de valor de cualquier índole y es que, realizar semejante juicio, sería poco menos que dar por bueno aquel fundamento de que “*there are two ways to avoid defining a term: withdrawing from the difficult, or assuming it unnecessary*” [hay dos formas de evitar definir un término: retirarse de lo difícil o asumirlo como innecesario].³²⁰

Contemplar la posibilidad de que el ser humano valore algo por nada es doblemente temerario pues revela, en primer lugar, el desconocimiento de las diferentes tipologías de valor existentes y, en segundo lugar, porque ello comporta la asignación de anarquía y confusión al hombre sin percatarse de que “*todo aprendizaje institucionalizado supone un mínimo de racionalización que deja su rastro en la relación con los bienes consumidos*”.³²¹ Lo que se antoja poco susceptible a controversia es que, si el atractivo del arte no reside en su utilidad intrínseca, ha de asentarse en distinto estadio y esto, defenderemos aquí, ha de ser en su simbolismo —entendido como una forma de materialismo instrumental y no

³¹⁸Dutton, *El instinto del arte*, 20.

³¹⁹Una de las mayores expertas en neuroanatomía del mundo es la brasileña Suzana Herculano-Houzel, a quien se remite si se tiene un interés particular en este aspecto.

No menos interesante en este sentido y en relación con la estética es el trabajo que actualmente están desarrollando Semir Zeki, Sally Mckay o, en la Universidad de Ottawa, Vincent Bergeron. También algunos miembros de la Universidad de Viena, la cual organizó un congreso en 2019 sobre arte y ciencia.

Sally McKay, “On the Brain”, *Canadianart*, 28 de enero, 2019, <https://canadianart.ca/features/on-the-brain/>

T. Moreno Ramos, “Neuroestética o el entendimiento de la belleza”, *Neurología: Publicación oficial de la Sociedad Española de Neurología* 5, no. Extra 1 (2009): 48-50.

³²⁰Fraschina y Harris, *Art in modern culture*, 181.

³²¹Que los individuos no son anárquicos puede razonarse desde diversas ópticas, una de ellas podría ser la biológica, según la cual el hombre debe actuar en pos de satisfacer sus necesidades vitales. También podría aludirse al papel de la cultura como factor indispensable, tal como ya expusimos con anterioridad citando a Clifford Geertz.

Bourdieu, *La distinción*, 64.

terminal—. ³²² En otras palabras, si el valor de uso ya no es parte del objeto artístico y el arte ha sido apartado de su funcionalidad estética, su valor debe indagarse en lo ajeno al objeto, es decir, en la sociedad y sus interconexiones: lugar en el que

“el arte obtiene su “valor social” en el “uso social”” [siendo todo arte, en consecuencia y] “por el mero hecho de existir, [...] político, puesto que se produce y desenvuelve en un marco social y cultural político, es politeia y expresión de una polis o civitas” [lo que permite] “adquirir y modificar valores, creencias...” [en torno a él]. ³²³

Esta idea –genéricamente pensada y no solamente para el caso del arte– no es nada nueva sino que viene siendo desarrollada, desde los años 20, bajo el vocativo de “interaccionismo simbólico” por la denominada Escuela de Chicago (Mead, Blumer, Lippmann, Park, Cooley...). En las presentes fechas, podría afirmarse que Howard Becker es el máximo exponente en su relación con el objeto que aquí concentra nuestras atenciones. ³²⁴ Cabe adicionar que no es aconsejable la exclusión de determinantes aportaciones de pensadores que nos son más cercanos geográficamente o que incluso comparten sistema cultural –aunque sin llegar a ser limítrofes– como Norbert Elias. ³²⁵

En relación con el asunto de la inutilidad artística, no fueron únicamente los ya sacados a colación Tzara, Wilde, Ortega y Gasset o Auster quienes enfrentaron la cuestión. En fechas

³²²Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 49.

³²³Bourdieu, *La distinción*, 19.

Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 34.

Vilar Roca, *Precariedad, estética y política*, 145.

Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor*, 72.

³²⁴Vicente González Radío, “El interaccionismo simbólico”, *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, no. 6 (1995): 59-76.

María Teresa González de la Fe, “El interaccionismo simbólico”, en *Teoría sociológica moderna* (Barcelona: Editorial Ariel, 2003).

María Jesús Uriz Pemán, “Pragmatismo e interaccionismo simbólico”, *Eurídice*, no. 2 (1992): 197-226.

Julio Carabaña Morales y Emilio Lamo de Espinosa Michels de Champourcin, “La teoría social del interaccionismo simbólico”, *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, no. 1 (1978): 159-204.

³²⁵César García Álvarez, “La teoría del símbolo de Norbert Elias y su aplicación a la Historia del Arte”, *De Arte*, no. 2 (2003): 225-231.

Giuliano Tardivo y Maximiliano Fernández Fernández, “El interaccionismo simbólico en Italia y España: un camino por recorrer”, *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, no. 18 (2014): 45-63.

posteriores también lo hizo Richard Hamilton, el cual a 16 de enero de 1957, reseñó el Arte Pop (arte asimismo) como

*“Popular (destinado a un público de masas), Transitorio (solución a corto plazo), Prescindible (fácil de olvidar), de Bajo Costo, de Producción Masiva, Joven (destinado a la Juventud), Ingenioso, Sexy, Artificioso, Atractivo, Gran Negocio...”*³²⁶

Es conveniente reparar en que, adjetivos como “prescindible”, “sensacionalista” y “vulgar” no han sido un impedimento para que se convierta, a su vez, en “académico”; tampoco para que sus artífices obtengan reconocimiento mediante exposiciones monográficas años incluso después de su muerte.³²⁷ (Ver Figura 59) Debe notarse, a su vez, que este hecho nos orienta a entrever una discordancia (otra más) en el incoherente discurso de Danto.

El lector recordará que en una de las anteriores alusiones literales a sus palabras, el pensador norteamericano consideraba como valor de necesidad para el arte el ser un objeto o artefacto. Ahora bien, no se percató de que un artefacto, lingüísticamente, es un *“objeto [...] para un determinado fin”*.³²⁸ Dickie tampoco se libró de caer en la misma inconsistencia pues, a lo largo de su obra, se ratificó en la artefactualidad del arte, destacando este elemento como de vital importancia incluso en su disentimiento con Schultz.³²⁹

³²⁶Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 104.

Agencias, “Muere Richard Hamilton, padre del ‘pop art’”, *El Mundo*, 14 de septiembre, 2011, <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/13/cultura/1315931811.html>

³²⁷Isabel Obiols, “Richard Hamilton afirma que el arte contemporáneo se ha vuelto “académico, sensacionalista y vulgar””, *El País*, 03 de julio, 2000, https://elpais.com/diario/2000/07/03/catalunya/962586457_850215.html

Del 27 de junio al 13 de octubre de 2014, en la Planta 3 del Edificio Sabatini del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía tuvo lugar el monográfico dedicado a Richard Hamilton comisionado por Vicente Todolí y Paul Schimmel. La exposición, que anteriormente había tenido lugar en la Tate Modern de Londres, es un ejemplo más sobre cómo el objeto artístico, aun sin valor de uso alguno por sí mismo, tiene presencia en museos públicos (y privados) de importancia nacional e internacional.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 86-87.

³²⁸Una vez más, la definición se ajusta con la vertida en el Diccionario de la Real Academia Española.

Dickie, *El círculo del arte*, 47.

³²⁹George Dickie, *Art and the aesthetic: an institutional analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).

Dickie, *El círculo del arte*, 71.

Idem, 131-132.



Figura 59: Visitantes en la exposición monográfica realizada a Richard Hamilton en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2014), © Foto: Álvaro García. El País, 2014.

Fueron, una vez más, Ziff y Weitz los más congruentes con las dinámicas que el arte ha venido adoptando y no solamente defendieron la inexistencia de su esencialidad, sino que abogaron por la inexistencia de esa necesidad de artefactualidad.³³⁰ Si viene siendo aceptada la sucesión argumentativa hasta aquí presentada se aprobará que, a diferencia de lo que acaecía con anterioridad –momento en el cual la utilidad del objeto le concedía un valor de uso–, en las actuales fechas el valor preponderante es el simbólico y, por consiguiente,

Jeffrey Wieand, “Defining Art and Artifacts”, *Philosophical studies: An international journal for Philosophy in the analytic tradition* 38, no. 4 (1980): 385-389.

³³⁰Dickie, *El círculo del arte*, 18.

Idem, 47.

Weitz, no obstante, se equivocó en su propuesta de definición positiva de arte al realizar un razonamiento inductivo en el que, para que algo sea arte, debería bastar con llamar a algo arte y ser parecido a lo conocido como arte. La crítica al concepto de familiaridad realizado con anterioridad puede aplicarse también a este caso. Para Ziff, en cambio, la totalidad de la importancia radicaría en el concepto de semejanza o familiaridad, no en el denominativo de algo como arte, que puede diferir entre contextos.

Idem, 50-59.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 55.

conserva gran correlación con el de intercambio. Esto otorgaría ese “valor social” en el “uso social” devandicho literalmente hace escasas líneas y permitiría, a su vez, defender una finalidad del arte: la simbólica, eliminando así la amenaza de la arbitrariedad. Tal cosa posibilitaría aceptar, también y aunque con matices, la artefactualidad de Danto y Dickie a la vez que, entretanto, se rechaza el principio de “consumo sin utilidad” otorgado por Belk al coleccionismo.³³¹

Anteriormente al siglo XVII y XVIII, el valor de uso (más allá de todos los demás tipos de valor que también poseían) para las piezas consideradas artísticas era el mismo que para aquellas que no lo eran: lo que difería era su signo o emplazamiento jerárquico.³³² En este orden argumentativo basta explicitar que, la asistencia a la sección de arte antiguo de la mayoría de museos (no exclusivamente históricos) se satisface con la visión de jarrones, vasos, copas, estampas, ropajes... que además de su función primaria, habían sido embellecidos como signo de prestigio.³³³ De hecho, una cuantía muy relevante de las piezas hoy expuestas en museos de arte antiguo eran de usual utilización y, aquellas con especial atractivo (ya fuese por su rareza, por su belleza...) se hallaban clausuradas –cuando lo estaban– muros adentro de los denominados gabinetes de curiosidades, lo que ejemplariza la importancia del arte, pero no su independencia de otras categorías de objetos.³³⁴ En apoyo a la comprensión

³³¹Se sobreentiende de entre el ambiguo pensamiento de Danto y Dickie que ambos proponían un artefacto simbólico en su sentido comunicativo –principalmente en el caso del primero, en el caso del segundo esto es todavía más dudoso si cabe–, algo que ya hemos descartado con anterioridad y, por lo tanto, ha pasado aquí a ser considerado como un yerro en el sentido artefactual que ellos proclamaban. No lo sería como instrumento simbólico-comunicativo de poder, pero esta no era su posición, sino que es la nuestra. Sobre el caso de Belk, debe decirse que el hecho de que el objeto no sea útil, no implica que su consumo no lo sea, tal como ocurre en muchas otras ocasiones.

Russell W. Belk *et al.*, “Collectors and Collecting”, *Advances in Consumer Research* 15 (1988): 548-553.

Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 47.

³³²Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 98.

³³³Shiner, *La invención del arte*, 76-78.

³³⁴*Idem*, 54.

Idem, 37.

Es cierto que los gabinetes de curiosidades de los siglos XV, XVI y XVII custodiaban principalmente objetos de especial interés en base a su valor artístico, pero también científico y técnico. En el siglo XVI, momento en el que la categoría de arte empezó a distar de la artesanía –como detallaremos más adelante–, se halla documentada a su vez la existencia de los denominados “*grand tours*”. Estas giras tenían lugar, en palabras del arqueólogo Daniel Casado Rigalt, entre jóvenes acomodados europeos, los cuales visitaban colecciones artísticas y ejercían durante las mismas compras, siendo estas *tournées* una forma de prestigio y

de este hecho puede ser de utilidad la consulta de los términos más clásicos que hacían referencia al arte, como son *téchne* (τέχνη) en griego y *ars* en latín, vocablos empleados en cualquier género de habilidad humana, sea esta la que fuere.³³⁵

Debe añadirse que es con el transcurrir del tiempo que, aquellos objetos con particularidades estéticas pero no desprendidos del concepto de utilidad han quedado, al parecer, contenidos en el interior de la categoría del diseño (lo bello funcional) más que en la del arte (lo bello tradicional), motivo por el cual el único valor que debería atañernos en relación al objeto de nuestro interés son sus propiedades simbólicas y de intercambio y no las de otra naturaleza.³³⁶ Esto es así al considerar que, en el actual paradigma del arte en el cual no es de menester que las obras tengan un valor de uso, sus peculiaridades simbólico-jerárquicas (y de intercambio) acaparan la totalidad de la transcendencia de la pieza artística.³³⁷

El valor de intercambio al que hacemos referencia se distingue del valor de uso en que

reconocimiento para los coleccionistas. Es coherente con este convulso momento para la percepción del arte que, la creación del Louvre, permitiese salvar de la quema un gran número de obras monárquicas al pensar que, en el museo moderno, perderían su valor instrumental y serían contempladas y examinadas únicamente como bella arte.

La coherencia mencionada reside en que es precisamente en ese período temporal cuando el arte comienza a alejarse de su utilidad (política, científico-técnica...) para alcanzar un valor simbólico y de prestigio de forma independiente.

Daniel Casado Rigalt, “Evolución histórica del coleccionismo desde la Antigüedad hasta el Siglo XVI”, en *Introducción al mercado del arte* (Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013), 17.

Shiner, *La invención del arte*, 250-251.

Idem, 138.

³³⁵Silvana Balbi de Caro, “Téchne, le forme dell’arte”, *Bollettino di Numismatica* 1, no. 39 (2004): 07-12. Shiner, *La invención del arte*, 23.

Alicia Olabuenaga García, “De la Técnica a la Techne”, *A Parte Rei: revista de filosofía*, no. 1 (1997): s/p. Omar Montoya Suárez, “De la téchne griega a la técnica occidental moderna”, *Scientia et Technica* 2, no. 39 (2008): 298-303.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 174.

³³⁶Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 21.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 83.

Baudrillard, *La sociedad de consumo*.

³³⁷Conviene precisar que, en base a numerosos estudios antropológicos, es fácil de reconocer objetos manufacturados con valor simbólico –esto es, sin un valor de uso real– en numerosas culturas de un sinnúmero de lugares y épocas.

Shiner, *La invención del arte*, 185.

Pardo, *Estética de lo peor*, 10.

Bourdieu, *La distinción*, 174.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 203-205.



"It's never been about money. It's about the cool stuff money can buy."

Figura 60: Leo Cullum, 17-06-2002, 1877 × 1522 Color JPEG, © Leo Cullum/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

no es propio del objeto en el sentido riguroso de la expresión, sino que esconde un alto componente subjetivo.³³⁸ Este componente subjetivo es, primordialmente, el que permite

³³⁸En relación al valor de cambio hay dos corrientes claramente diferenciadas (y cada una de ellas con sus disonancias internas entre autores). La primera sería la teoría del valor-trabajo, eminentemente socialista y marxista. La segunda, de corte primordialmente liberal, es la teoría de la utilidad marginal, para la cual la diferencia entre valor de uso y de intercambio no tendría lugar (apenas). En este texto abordaremos la cuestión principalmente desde esta última óptica (aunque no desde una posición estricta). La denominada Escuela Austríaca –compuesta por Menger, Walras, Jevons o Böhm-Bawerk– es el principal referente. Weber sería otro de los grandes pensadores en adoptar esta línea. El pensamiento de este grupo puede resumirse en que *“el precio depende de la utilidad marginal y subjetiva. El último trozo de alimento tiene mucho valor en una familia que pasa hambre pero ninguno si hay abundancia”*.

Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor*, 8.

Carol A. Smith, “How to count onions: Methods for a Regional Analysis of Marketing”, en *Markets and Marketing* (Boston: Society for Economic Anthropology, 1985).

Alberto Jaramillo, “La escuela austríaca de economía. Una nota introductoria”, *Ecos de Economía* 14, no. 30 (2010): 01-29.

Eugene von Böhm-Bawerk *et al.*, “La crítica de la “Escuela Austríaca” al socialismo”, *Estudios públicos*, no. 10 (1983): 159-241.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 18.

Idem, 37-39.

que más allá de su inutilidad, la obtención de piezas artísticas sea deseable. Lo es porque con las necesidades más básicas cubiertas, la adquisición de objetos onerosos y sin una utilidad práctica autorizan a (a la vez que son muestra de) llevar un estilo de vida opulento gracias a su comprensión no como un simple gasto, sino como un punto de referencia en lo que a beneficios y valores percibidos se refiere.³³⁹ (Ver Figura 60) En este orden de ideas, Marcuse fue diestro en proponer las que, a su modo de entender, eran las particularidades que hacían posible un modo de vida opulento. El berlinés afirmó que las características de la opulencia eran una sociedad con gran capacidad industrial y técnica destinada a bienes y servicios de lujo e improductivos, un nivel de vida en auge, una alta concentración del poder tanto político como económico, la investigación tanto científica como pseudocientífica y, no menos importante, el control de la conducta individual y grupal.³⁴⁰ Fueron sin embargo los hermanos Kotler quienes, por su parte, se mostraron duchos al apreciar este suceso y establecieron, de forma manifiesta, uno de los principales acicates que mueven a los donadores de los museos, a saber: que

*“los elevados precios de estas obras refuerzan el status de los mecenas y coleccionistas, de modo que una fuerte implicación en un museo de arte simboliza o incluso confiere un elevado rango social”.*³⁴¹

En línea con lo presentado y en el caso español, incluso pudieron parecer un tanto burlescas para aquellos con un gran sentimiento de probidad social las explicaciones del catalán Tatxo Benet a raíz de su adquisición de la obra de Santiago Sierra titulada “Presos políticos españoles contemporáneos”, desaprobadamente en la feria de arte ARCO.³⁴²

³³⁹Para escritores como Grant Allen, con las necesidades básicas satisfechas, el arte era conveniente por lo agradable de su experiencia estética. Al no ser el arte actual algo en directa relación con la estética, este tipo de actitudes serán aquí consideradas como vencidas.

Grant Allen, *Psychologic Aesthetics* (Charleston: Nabu Press, 2010).

Shiner, *La invención del arte*, 268.

³⁴⁰Marcuse, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*, 99-100.

³⁴¹Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 44.

Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 204.

³⁴²Teresa Sesé, “Arco retira una exposición sobre los “presos políticos” en España”, *La Vanguardia*, 21 de febrero, 2018, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20180221/44950153381/arco-obra-santiago-sierra-presos-politicos-proces.html>

Más allá de toda la discusión y los usos políticos que la obra generó –lo que no es aquí de nuestro interés–, en una entrevista, Benet relató haberla adquirido –con la intercesión de su agente y con la volitividad de exponerla en el museo de su ciudad natal– debido a que la pieza “*obliga a pensar*”. La entrevista derivada de semejante operación, por el contrario, giró a partes iguales en torno a la obra, al liberalismo del de Lérída, a si el desembolso de 80.000 euros por la obra era un esfuerzo económico o una nadería y a si, siendo el hombre número ciento setenta y ocho más rico de España, los 228 millones de euros que se estima que posee en patrimonio son correctos, llegando a afirmar el entrevistado que si se realiza un cálculo diverso, tiene menos.³⁴³

En otros casos también museísticos, la donación se realiza con el único objetivo de no pagar los impuestos que de su posesión resultan, como en el caso de la familia Sonnabend y sus bienes de abolengo como “*Canyon*” de Robert Rauschenberg.³⁴⁴ En síntesis y haciendo uso de una expresión empleada por Vozmediano: filantropía estratégica.³⁴⁵

Es con tal de dar continuidad a nuestro texto que se antoja sensato destacar que, algunos de estos “benefactores” tácticos, han terminado por compartir tragedia con los Lawrence Salander, Gagosian o Paz ya expuestos anteriormente: la condena legal. Una muestra sería la de la china Xumiao Ding, quien en el año 2010 figuraba en el número seis de la lista Forbes

³⁴³Aun siendo imperecederamente deseable el ajustarse a la verdad, los disentimientos por un millón más o menos en una elevada fortuna cuando se acude a un texto en búsqueda de conversaciones sobre arte reafirma lo expuesto en el texto pues, para bien o para mal, no puede considerarse como insólito.

Víctor Manuel Amela, ““La obra de Arco obliga a pensar, y por eso la compré””, *La Vanguardia*, 26 de febrero, 2018, <http://www.lavanguardia.com/lacontra/20180226/441091969155/la-obra-de-arco-obliga-a-pensar-y-por-eso-la-compre.html>

³⁴⁴Eva Sáiz, “El MoMA ‘arrebata’ una obra maestra del arte contemporáneo al MET”, *El País*, 03 de diciembre, 2012, https://elpais.com/cultura/2012/12/03/actualidad/1354570365_970953.html

³⁴⁵Elena Vozmediano, “La filantropía estratégica”, *Revista de libros*, no. 132 (2007): s/p.

Francie Ostrower, *Why the wealthy give: the culture of elite philanthropy* (Princeton: Princeton University Press, 1995).

James Andreoni, “Impure altruism and donations to public goods: a theory of warm-glow giving”, *Economic Journal* 100, no. 401 (1990): 464-477.

Michael Useem, “Corporate philanthropy”, en *The nonprofit sector* (New Haven: Yale University Press, 2006).

La producción académica de Vera Zolberg es de especial interés en la relación entre los museos y el interaccionismo simbólico.

Vera L. Zolberg, *Constructing a sociology of the arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 204.

de los sujetos más filántropos de China. Esta “*illiterate egg farmer in rural Shanxi—five feet ten, with broad shoulders and a foghorn of a voice*” la cual “*if she has one yuan, she’ll say she has ten*” [analfabeta granjera en la rural Shanxi — un metro cincuenta y cinco, con hombros anchos y fuerte voz la cual si ella tiene un yuan, ella dirá que tiene diez] terminó detenida en enero de 2011 al demostrarse que toda su bondad iba destinada a recibir beneficios de las grandes esferas y, como desenlace, a verse implicada en casos de corrupción. Este tipo de actividad es algo que, particularmente los chinos, están habituados a hacer directamente con arte —el cual se dona a altos funcionarios— y a lo que denominan “*yahui*” [soborno elegante].

346

El valor de uso, por ende y tal como venía siendo defendido, no es el foco de observación de nuestro análisis. Tampoco el valor de intercambio comprendido desde la perspectiva socialista, pues aunque el objeto artístico acabe por expenderse con una evidente plusvalía por parte de la organización vendedora —y especialmente si la mercancía es cada vez más barata de producir, como en el arte acaece—, desde los siglos XVII y XVIII el artista ni siquiera debe aplicar grandes esfuerzos ni duración al desarrollo de su actividad, como sí ocurría en otros tiempos.³⁴⁷

³⁴⁶Evan Osnos, “Boss Rail”, *The New Yorker*, 22 de octubre, 2012, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/10/22/boss-rail>

David Barboza *et al.*, “Forging an Art Market in China”.

³⁴⁷Cuando el arte se hallaba sujeto a unos materiales, unas técnicas o una tradición hechora, el artista sí debía destinar horas de trabajo, materiales... a su producción. Muestra de ello es que la calidad y la cantidad de los materiales son variables que, en una subasta de arte antiguo o de artesanía, pueden afectar decisivamente en la valoración del objeto. En el arte moderno y contemporáneo, empero, esto ya no es así en tanto que una obra realizada con excrementos de plantígrado o con agua y un simple vaso, puede ser considerada de mayor valor (y precio) que algo realizado en oro y con un mayor trabajo transformador. Shiner, *La invención del arte*, 184.

Natividad Pulido, “¿Por qué cuesta un vaso de agua medio lleno 20.000 euros?”, *ABC*, 26 de febrero, 2015, <http://www.abc.es/cultura/arte/20150226/abci-vaso-agua-wilfredo-prieto-201502261633.html>
Werner W. Pommerehne y Bruno S. Frey, *Muses and markets: explorations in the economics of the arts* (Cambridge: B. Blackwell, 1989).

Desde la honradez que una tesis requiere, debe declararse que según la teoría del valor-trabajo no habría una inconsistencia en el actual paradigma del arte a su postura pues, el hecho de que el trabajador (artista) reciba una muy elevada contraprestación económica —si es que llega a cobrar— y pueda, incluso, llegar a vivir con cierta fastuosidad, no conlleva ni la inexistencia de la plusvalía, ni que el artista no pueda realizar obras para una clase social dispar a la suya, del mismo modo en que quienes fabrican bolsas de mano para el grupo Louis Vuitton raramente pueden permitirse su adquisición.

Sin embargo, que un artista que utiliza cinco sillas de plástico y una mesa —Damien Hirst— sea uno de

Algunos se manifestarán en contra de esta afirmación más como consecuencia de una mitificación del artista y de la obra de arte que como algo objetivo y es que

*“a work of art, for Bourdieu, is therefore neither the solitary expression of an artistic genius nor the simple reflection of that artist’s social origins [...] no artist or writer simply invents genres or styles ex nihilo”.*³⁴⁸

[una obra de arte, para Bourdieu, no es, por lo tanto, ni la expresión solitaria de un genio artístico ni el simple reflejo de los orígenes sociales de ese artista [...]
ningún artista o escritor simplemente inventa géneros o estilos *ex nihilo*]

De forma semejante a la del francés se expresó Tanner y es que, de *ex nihilo*, no hay siquiera el lápiz desde el que se realizan los preliminares bocetos.³⁴⁹ (Ver Apéndice D Texto D.3)

los artistas más ricos del mundo tras ser impulsado por alguien que trabajó para Margaret Thatcher como Charles Saatchi –publicista a la par que galerista, igual que su hermano Maurice– no implica que, el negocio, no sea rotundo para sus galeristas, casas de subastas y museos. Las discrepancias legales entre el galerista Hue-Williams y el artista James Turrell para obligar a éste último a producir son otra buena muestra. (Ver Apéndice A Figuras A.5, A.6 y A.7, y Apéndice B Figura B.10) En el cuerpo de texto, pero, nos interesa comprender qué clase de acicate lleva a alguien a pagar esos precios por su posesión.

Walter Oppenheimer, “Damien Hirst o el arte de ganar (mucho) dinero”, *El País*, 07 de abril, 2012, https://elpais.com/elpais/2012/04/05/gente/1333644542_487559.html

Iain Hollingshead, “Is Damien Hirst trying to influence the art market?”, *The Telegraph*, 21 de septiembre, 2011, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/8777884/Is-Damien-Hirst-trying-to-influence-the-art-market.html>

Colin Gleadell, “How Damien Hirst tried to transform the art market”, *The Telegraph*, 21 de marzo, 2012, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9157252/How-Damien-Hirst-tried-to-transform-the-art-market.html>

Sarah Cascone, “A Collector Couple Is Suing Dealer Philippe Hoerle-Guggenheim for ‘Despicable’ Failure to Deliver Paid-For Art”, *Artnet*, 21 de febrero, 2019, <https://news.artnet.com/art-world/philippe-hoerle-guggenheim-sued-over-art-scheme-1469824>

Randy Kennedy, “James Turrell Settles Fight With Former Art Gallery”, *The New York Times*, 13 de agosto, 2010, <https://www.nytimes.com/2010/08/14/arts/design/14settlement.html>

Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 83.

³⁴⁸Lane, “When does art become art? Assessing Pierre Bourdieu’s theory of artistic fields”, 37.

Pierre Bourdieu, *The rules of art: genesis and structure of the literary field* (Stanford: Stanford University Press, 1996).

³⁴⁹“The dominant idea of the artist in the modern west images an isolated creator, who produces Works of art as an expression of a unique and individual aesthetic of art. Classical sociological theory was centrally concerned with criticizing the individualistic account of human life of which this idea of the creative artist is one stand”.

[La idea dominante del artista en el Occidente moderno representa a un creador aislado, que produce obras de arte como expresión de una estética del arte única e individual. La teoría sociológica clásica estaba centralmente interesada en criticar la descripción individualista de la vida humana de la cual esta idea del

En el caso de obtener beneficios mediante un menor denuedo –gracias a un ecosistema económico-social concreto–, el artista es susceptible (y está en su pleno derecho) de realizar su actividad mediante la ley del mínimo esfuerzo –incluso cortando su propia obra para obtener mayores rendimientos–, como cualquier otro individuo si su entorno así se lo transige y aunque ello conlleve la contingencia de pasar a dejar de considerar a los artistas como “*santos, semidioses, creadores o demiurgos tras las obras, sino únicamente como profesionales que trabajan en eso*”; incluso como “*raquíticos*”, “*afeminados*”, con “*innata incompetencia*” y como la clase social más ignava y con mayor atonía, menos almas fuertes y menor carácter noble de todas, en las más pendencieras palabras de Adorno y más circunspectas de Proudhon.³⁵⁰

Esta postura idealizadora que parece no aceptar que cuando el artista se acerca al mercado lo hace según las leyes de éste, es frecuentemente adoptada a raíz de la separación entre el artista y el artesano que será detallada más adelante y, también, en que –y esto es indiscutible– no todo trabajo es productivo (como ocurre a su vez con médicos, abogados, etcétera).³⁵¹ En este sentido y dirección, uno de los casos más ilustrativos del mínimo esfuerzo puede encontrarse en el de aquellos artistas que han manifestado que su arte no significa

artista creativo es una de las más importantes]

Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 69.

³⁵⁰Luigi Di Gaetano *et al.*, “On the allocation of talents in the contemporary art market”, *Journal of Cultural Economics* 43, no. 1 (2019): 121-143.

Shiner, *La invención del arte*, 153.

José Ángel Montañés, “Arte mutilado”, *El País*, 26 de noviembre, 2017, https://elpais.com/cultura/2017/11/17/actualidad/1510923461_544939.html

Mas, *La vida pública de Salvador Dalí*, 147-223.

Vicente Verdú, *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI* (Madrid: Debate, 2005), 22.

Paul Lafargue, *El derecho a la pereza* (Madrid: Maia, 2011).

Arturo González López, “La publicidad y el ideal del “mínimo esfuerzo””, *Cuadernos.Info*, no. 37 (2015): 91-104.

Theodor L. W. Adorno, *Televisión y cultura de masas* (Córdoba: Eudecor, 1966), 16.

Morawski, *Arte fácil y arte difícil*.

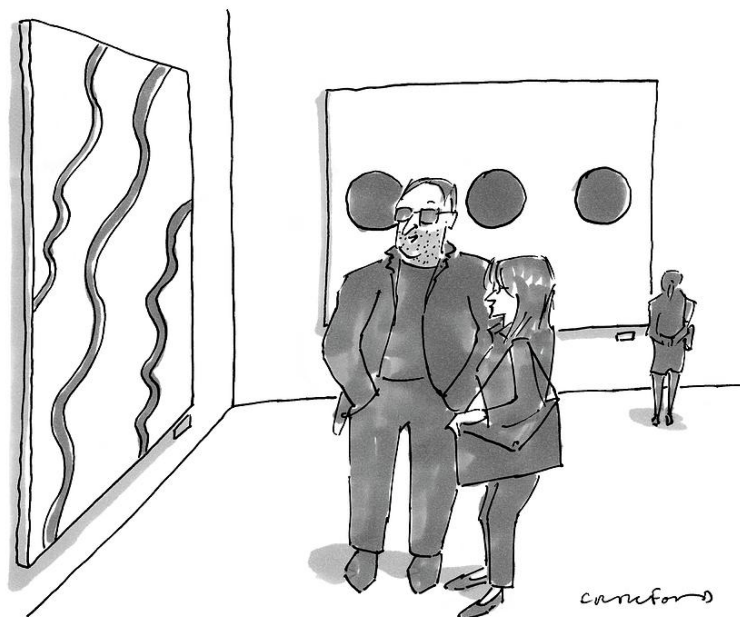
Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incertidumbre”, 120.

Pierre-Joseph Proudhon, *Sistema de las contradicciones económicas o filosofía de la miseria* (Barcelona: Ediciones Jucar, 1975).

³⁵¹Habitualmente se considera que existe el trabajo de género productivo así como el de servicios. Desde una óptica marxista, también el improductivo y, desde la feminista, el reproductivo. Estas dos últimas tipologías no son, sin embargo, de nuestro interés por considerarlas exclusivamente ideológicas.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 28.

absolutamente nada, aunque finalmente el circuito institucional los haya asimilado bajo el pretexto de que eso es una respuesta negativa y no una negación de la pregunta, aunque sea complicado descubrir qué niega Yto Barrada cuando, en Nueva York, expone bajo el título de *“How to do nothing with nobody all alone by yourself”* [¿Cómo no hacer nada con nadie solo por ti mismo?].³⁵² (Ver Figura 61)



“It’s meaningless, lady, believe me—I painted it.”

Figura 61: Michael Crawford, 03-12-2007, 2864 × 2651 Color JPEG, © Michael Crawford/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Este proceder se encajaría con lo percibido por Appadurai, Clunas o Jones, para quienes los objetos no contendrían nada en absoluto o, en el mejor de los casos *“there is in truth nothing there to be reflected, no reality which is not itself already image, spectacle, simulacrum, gratuitous fiction”* [en verdad, no hay nada que reflejar, ninguna realidad que no sea ya imagen, espectáculo, simulacro, ficción gratuita], siendo la sociedad quien les otorgaría

³⁵²Para ser tan independiente, Yto Barrada no fue buena ni para elegir un título propio. Robert Paul Smith, *How to do nothing with nobody all alone by yourself* (Portland: Tin House Books, 2017).

un significado fiducionario.³⁵³ La opinión de estos no desenaja, tampoco, con lo que artistas como Jasper Johns han declarado –aunque más suavemente– en algunas ocasiones. El de Augusta, ha llegado a afirmar que “*it seems to me, one can never make a comprehensive statement. One just continue to do things - this, that and the other - and then, it stops*” [me parece que uno nunca puede hacer una declaración completa. Uno sigue haciendo cosas, esto, aquello y lo otro, y luego se detiene].³⁵⁴ Otros ejemplos son los de artistas callejeros, vanguardistas... que se echarían las manos a la cabeza en caso de observar cómo sus piezas han terminado –en algunos casos después de sus muertes– en el mismo entorno formal contra el que decían batallar o recusar.³⁵⁵ (Ver Figura 62) Así, e independientemente de si es por volitividad directa o no del artista, el sistema institucional capta, independientemente del trabajo depositado en ellas y de forma invariable, las obras de arte en función de sus propios intereses. Esto acontece especialmente en los tiempos actuales en los que la obra se realiza previamente y es, con posterioridad, cuando se busca un comprador u organización encargada de la distribución –a diferencia de lo que ocurría con anterioridad, cuando el artista trabajaba por encargo—. Es por lo aquí expuesto que el artista puede tomar el

³⁵³Otro caso en línea con este orden argumentativo puede inquirirse si se piensa en la experiencia que los asistentes a “*The Void*” experimentaron en la galería Iris Clert de París. Ahí había una exhibición de Yves Klein consistente en una galería vacía y con las paredes pintadas de blanco. Debido al coctel de bienvenida y a sus ingredientes, eso sí, los visitantes orinaron azul horas después. La diferencia entre este juego propio de un camarero gracioso en un local en remodelación y uno de los artistas más destacados del siglo pasado radica, precisamente, en su significado otorgado por parte de la sociedad y el entorno institucional. (Ver Apéndice A Figura A.8)

Regina Montemayor, “Las diez cosas que debes saber sobre Yves Klein antes de ir al MUAC”, *Vogue*, 12 de septiembre, 2017, <http://www.vogue.mx/agenda/cultura/articulos/diez-cosas-que-debes-saber-sobre-yves-klein-muac-exposicion/8065>

Arjun Appadurai, *The Social life of things: commodities in cultural perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

Craig Clunas, “Modernity and Local: Consumption and the Rise of the West”, *The American Historical Review* 104, no. 5 (1999): 1497-1511.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 214.

Fraschina y Harris, *Art in modern culture*, 93.

³⁵⁴John A. Parks, “Jasper Johns: something resembling truth”, *The Artists Magazine* 35, no. 6 (Julio/Agosto 2018): 86.

³⁵⁵Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 73.

Andreas Preuss, “Banksy painting ‘self-destructs’ moments after being sold for \$1.4 million at auction”, *CNN*, 07 de octubre, 2018, <https://edition.cnn.com/style/article/banksy-painting-self-destructs-auction-trnd/index.html>

posicionamiento del mínimo esfuerzo –o de la mínima resistencia– en su quehacer, tema al que se dedicó toda una sección en la revista “Carta” del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2014.³⁵⁶



Figura 62: Michael Crawford, 03-12-2007, 2864 × 2651 Color JPEG, © Michael Crawford/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Con tal de proseguir con este texto, cabe también plantearse si los cambios que algunos artistas han sufrido a lo largo de sus trayectorias y que en ocasiones obstaculizan el enmarcar su propio “estilo de artista”, pueden tener un preponderante móvil en esta libertad creadora que debe verse reconocida en diferentes contextos del mercado –más allá, lógicamente, de

³⁵⁶Beatriz Herráez *et al.*, “Portada. Mínima Resistencia”, *Carta*, no. 5 (2014): 20-43.

Shiner, *La invención del arte*, 184.

Algunos ensayistas incluso han llegado a hacer uso de un paralelismo entre este hecho y las ciencias naturales al defender que en el arte existe una cierta ley de la inercia. Desde una perspectiva pragmática ya hemos sostenido la posibilidad de que muchos artistas se sumen a este proceso inercial de aquello que funciona con la intención de conseguir los mismos resultados monetarios en detrimento de su “genio” –sea esto lo que sea—. En otro orden de ideas, tampoco debería emplearse esta “ley de la inercia” como justificación para el caso de la familiaridad wittgensteiniana pues ya fue reprobada y, el tema que aquí nos ocupa, es la integridad del artista y no los aspectos formales de la obra. Cabe agregar que la potencial réplica por la que si el artista crea antes de vender debería precisamente destinar mayores esfuerzos a su producción queda anulada por la indefinición hasta aquí presentada del término arte y el extremo pluralismo. No obstante, para un análisis en profundidad puede consultarse la obra de Shiner aquí referenciada.

Castiñeiras, “El estudio de la iconografía en la Historia del arte. Imagen, gesto y código”, 100.

En relación al concepto de “genio” autores como Kant reflexionaron en torno a él.

cambios en las circunstancias individuales, etcétera—. Esto podría ser uno de los fundamentos por los que, en otro tiempo —cuando la figura del mecenas constreñía la tipología de producción a ser realizada—, estos cambios en la trayectoria de un mismo artista eran mucho menos notorios, ya que éste debía satisfacer los gustos de un solo cliente que ya le había asalariado por sus singularidades, no teniendo que asociar su producto a un ambiente tan dispar y venidero.³⁵⁷ Ello no significa, pero, que en los últimos siglos y en los actuales tiempos no se observe también un cierto estancamiento acorde a lo que el mercado reclama. El producto de tal reiteración es perceptible desde los artistas del barroco del XVII, los holandeses del siglo XVIII, los franceses del XIX y así hasta la actualidad. Sin ir más lejos, un artista chino confesó íntimamente estar fastidiado por repetir, *pane lucrando*, los mismos jarrones y pescados en sus cuadros como consecuencia de que era lo que realmente hallaba compradores y que, sin semejantes beneficios, le sería imposible producir cosas más placenteras para él, certificando aquello de que

*“in the art world, the market is often regarded as a threat to genuine artistic quality, since artists who are aiming towards getting a reputation feel that they have to make accommodations to the market, which they would rather not do”.*³⁵⁸

(Ver Figura 63)

[en el mundo del arte, el mercado se considera a menudo como una amenaza para la calidad artística genuina, ya que los artistas que buscan obtener una

³⁵⁷Shiner, *La invención del arte*, 42.

Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 144-183.

Shiner, *La invención del arte*, 77-78.

³⁵⁸Tanner et al., *The sociology of art*, 71.

Filip Vermeulen, *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's Golden Age* (Turnhout: Brepols, 2003).

Shiner, *La invención del arte*, 42.

Tanner et al., *The sociology of art*, 16.

Danto, *La transfiguración del lugar común*, 73.

Helena Wulff, “High Arts’ and the Market: An Uneasy Partnership in the Transnational World of Ballet”, en *The sociology of art: ways of seeing* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005): 173.

Tanner et al., *The sociology of art*, 173.

Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 149.

reputación sienten que tienen que adaptarse al mercado, algo que preferirían no hacer]

Esta cuestión se presenta aquí como susceptible de interés, pero no se progresará en ella al no considerarla el propósito de este texto. Si se delega, empero, a la obra de Norbert Elias, quien fue más allá de la *prima facie* y desarrolló esta cuestión en mayor profundidad (aunque eminentemente desde el campo de la música) o de Hesmondhalgh y Baker en industrias culturales –si bien un tanto alejadas del arte—. ³⁵⁹

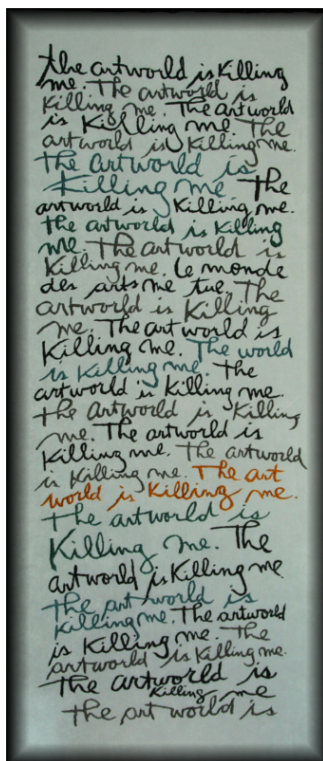


Figura 63: Michèle Provost, *Artist Statement*, 2008, Bordado a mano en tela, 172.7 × 74.3 cm, © Michèle Provost, Cortesía de la artista.

Para proseguir debemos decir, en continuidad con las consideraciones anteriores, que si el valor de cambio y simbólico no sigue relación alguna con su valor de uso –pues el arte como

³⁵⁹Una lectura original del texto de Elias aunque de forma concentrada en este aspecto puede consultarse en:

Tanner *et al.*, *The sociology of art*.

David Hesmondhalgh y Sarah Baker, “‘A very complicated version of freedom’: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries”, *Poetics* 38, no. 1 (2010): 04-20.

objeto es inútil en sentido estricto—, éste es a su vez el único usufructo del arte: el de estar sujeto a unos precios que son el reflejo de señorío económico, imposibilitando el formar parte de esta dinámica de cambio a aquellos con menor fortuna.³⁶⁰ El arte es, consecuentemente, valioso no por lo que es en su materialidad, sino por lo que es simbólicamente y, por lo tanto, en su escenario socio-cultural.

1.2. En tanto que simbólico, el arte es cultural

Entrados en este punto, debe ser hecha una observación para con el lector. Tal comentario gira en torno a la correspondencia de este asunto con lo expuesto en una anterior ocasión en relación al mercado. Es precisamente por esto que se instiga a que se comprenda como un punto concomitante con aquél y, con ello, se estime la comunicación entre ambos fragmentos más que comprenderlo como algo tedioso y redundante.

El principal espacio en común es que, en tanto que simbólico, el arte es un producto cultural y con la capacidad de diferir entre diferentes culturas.³⁶¹ Esta particularidad guarda relación con el mercado en tanto que las diferentes instituciones y organizaciones del mundo del arte generan diferentes grupos de demanda en función de su ámbito de actuación y repercusión. En otras palabras: los diferentes mundos del arte producen disconformidad entre aquello que es arte (y su demanda generada) o no dependiendo de su público, pues

³⁶⁰El denominado “*endowment effect*”, según el cual tiende a valorarse (y a pedirse) más por algo que se tiene que aquello que se pagaría si se deseara es una muestra de este subjetivismo y distinción simbólica, especialmente presente en los casos no ligados a la utilidad directa del objeto (como el arte). Aristóteles fue, nuevamente, lo convenientemente diestro como para advertir esta singularidad de la idiosincrasia humana en términos generales —no solamente en el arte o los bienes no utilitarios— y dejó para la historia su veredicto, según el cual “*por lo general, no valoran [los hombres] igual las cosas los que las tienen que los que quieren adquirirlas; pues lo que uno posee y se ofrece a otro parece ser de mucho valor para el propietario*”. Podría seguirse de todo ello que, el hombre, no solamente tiene en su naturaleza una parte envidiosa —la cual conlleva conseguir—, sino también celosa —lo que implica conservar—. La propuesta expositiva de Konstantin Kakanias “*THAT’S MINE BITCH! DO NOT TOUCH. BACK OFF.*” en las galerías atenienses Kalfayan y Rebecca Camhi, precisamente, se encaja en esta línea que, en latín, halla su expresión en la tradicional “*cespite natali quilibet optat ali*”. (Ver Apéndice Figura B.11)

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 248.

Eugene Y. Chan, “Endowment effect for hedonic but not utilitarian goods”, *International journal of research in marketing* 32, no. 4 (2015): 439-441.

Simmel, *El conflicto*, 42.

³⁶¹Harillo Pla, “El fetiche del arte y la incoherencia de la universalidad”.

cabe agregar que, la existencia de tales mundos del arte, es favorecida por la inexistencia de una sola idea general de arte.³⁶² Esto es así, empero, solamente hasta cierto punto (en el arte de medianas y bajas cotas) tal como veremos en la siguiente sección. Sin embargo, esta explicación es importante para proseguir apropiadamente con nuestra disertación sin lagunas –o únicamente con las involuntarias– que dificulten su seguimiento.

En lo que se refiere a la diferenciación entre la concepción del arte en las diferentes culturas y, por lógica consecuencia, contra su universalidad referencial, ni siquiera se antoja necesaria la indagación del artículo aludido en la anterior nota al pie o de gigantescos volúmenes de bibliografía. Debería ser suficiente para este fin aceptar las prácticas –y producciones– artísticas como humanas y, por ende, no dominadas por leyes ecológicas naturales –y universales– sino por postulados sociales como la ley del valor de intercambio.³⁶³ De esta forma se elucidaría el modo en el que los convencionalismos culturales y los valores de este género causan el efecto de necesidad de un determinado producto u objeto concediendo, de este modo, la condición de arte a “*un producto cultural e histórico como cualquier otro*”, lejos de sus transcendentales y auráticas cualidades cedidas por algunos desde la más elevada de las metafísicas y transcendencias sin que por ello éste sea un conocimiento del objeto (el

³⁶²Sobre los “Mundos del arte” –en plural– y el modo en el cual las obras de arte se constituyen es irremplazable la lectura de Howard Becker, en particular, de su clásico “*Art Worlds*”. Allí y en relación con lo aquí redactado se descifra cómo “*an art world consists of all those people and organizations whose activity is necessary to produce the kinds of events and objects which that world characteristically produces [...] like other social worlds, art worlds are ‘negotiated’ orders in which the privileged status of “artist” is not naturally determined by artistic technologies but socially constructed and subject to continual renegotiation. The dividing line between the artist, who is credited as author of a work of art, and the “support personnel” –canvas makers, paint manufacturers, gallery-owners– without whom no art could be produced, is an arbitrary, socially conventional one*”.

[un mundo del arte está formado por todas aquellas personas y organizaciones cuya actividad es necesaria para producir los tipos de eventos y objetos que ese mundo produce [...] como otros mundos sociales, los mundos artísticos son órdenes “negociados” en los que el estatus privilegiado de “artista” no está naturalmente determinado por las tecnologías artísticas, sino que está construido socialmente y sujeto a una continua renegociación. La línea divisoria entre el artista, a quien se acredita como autor de una obra de arte, y el “personal de apoyo”(hacedores de lienzos, fabricantes de pinturas, galeristas) sin los cuales no se podría producir ningún arte, es arbitraria, socialmente convencional]

Howard S. Becker, *Art worlds* (Berkeley: University of California Press, 2008).

Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 71-74.

³⁶³Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 4.

Edward B. Tylor, *Primitive Culture* (Nueva York: Henry Hold and Company, 1880).

cultural e histórico) menos meritorio.³⁶⁴

Sobre esta posibilidad de homonimia del término arte a pesar de sus diferentes referencias –especialmente en casos de medias y bajas cotas, valga la pena insistir– reparó Karl Mannheim.³⁶⁵

Aunque hay casos mucho mejor revelados acerca de esta diferencia valorativa del arte en diferentes contextos, casi de forma axiomática podría defenderse que un ciudadano de clase media-baja de Antananarivo, Bamako o Kinsansa no destinaría pródigamente una parte muy significativa de su riqueza –si es que la tuviese– a adquirir una obra como “*Empty Shoe Box*” de Gabriel Orozco o la fotografía de Kevin Abosch “*Potato #345*” por más de un millón de dólares, como así ocurrió.³⁶⁶ (Ver imágenes en Figura 64)

Las razones son dos, aunque primordialmente una, pues la otra quedará neutralizada en los inmediatamente siguientes puntos de esta tesis (con exclusión de los casos de arte de bajo y medio nivel).

La primera de ellas es debida a los diferentes sistemas culturales de los que forman parte el ciudadano de Antananarivo, Bamako o Kinsansa y el comprador de la obra de Abosch. Es tajantemente cierto que algunas personas de continentes más desfavorecidos económicamente atesoran tanto la capacidad para adquirir obras en el mercado internacional como,

³⁶⁴Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 95.

Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor*.

³⁶⁵Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 215.

³⁶⁶Redacción, “Retrato de una patata millonaria”, *El Mundo*, 24 de enero, 2016, <http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/24/56a52fd946163f8a0e8b4573.html>

Debe reiterarse una vez más que, en algunos casos, son los propios artistas, galleristas... quienes de forma anónima puján a costa de pagar la comisión con el objetivo de establecer un precio de mercado concreto. No obstante, siguiendo las informaciones de los medios de comunicación, no fue este el caso por mucho que algunos como la CNN se preguntasen, ácidamente, si es esta la patata más fotogénica o, desde Artnet, por la sobriedad del comprador.

Caroline Mortimer, “Businessman buys photograph of a potato for €1m”, *The Independent*, 24 de enero, 2016, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/photography/businessman-buys-photograph-of-a-potato-for-1m-a6831681.html>

Kevin Lui, “Is this the world’s most photogenic potato? Photo sells for \$1.08m”, *CNN*, 27 de enero, 2016, <http://edition.cnn.com/style/article/potato-photo-million-euros/index.html>

Cait Munro, “Photograph of a Truly Impressive Potato Sells for \$1.5 Million at a Dinner”, *Artnet*, 26 de enero, 2016, <https://news.artnet.com/market/kevin-abosch-potato-photo-414257>

Harillo Pla, “El mercado del arte”, 155-166.



Figura 64: **Izquierda:** Gabriel Orozco, *Empty Shoe Box*, 1993, Caja de zapatos, 12.4 × 33 × 21.6 cm, © Nina and Gordon Bunshaft Fund/Museum of Modern Art, 1993.

Derecha: Kevin Abosch, *Potato #345*, 2010, Impresión de tinta en papel de conservación de archivo montado sobre Dibond, 100 × 100 cm, © Abosch, 2010, Cortesía del artista.

asimismo, expresan interés por arte de diferentes entornos culturales al suyo –exclusivamente geográficamente hablando– y es que, pensar lo contrario, conllevaría incidir en una falacia ecológica por falta de comprensión de las múltiples “*environmental variables*” como son la clase social, la cultura o los determinantes situacionales. No obstante, estos individuos como podrían ser Isabel Dos Santos y su esposo forman parte de las dinámicas que veremos en el siguiente punto más que no de las aquí destacadas.³⁶⁷ La segunda razón por la que probablemente un ciudadano de clase media-baja de las ya citadas ciudades nunca cavilaría en adquirir una obra como la de Abosch a cambio de semejante cantidad es debido a que, su pensamiento, sigue más encauzado a satisfacer necesidades de otro tipo que no las simbólico-prestigiosas mediante el arte contemporáneo, por lo que siguiendo su sistema de valores, la patata del fotógrafo tendría una importancia de lo más escasa.³⁶⁸ (Ver Figura

³⁶⁷Xavier Aldekoa, “Isabel Dos Santos, la mujer más rica de África”, *La Vanguardia*, 25 de junio, 2016, <http://www.lavanguardia.com/gente/20160625/402742677162/isabel-dos-santos-mujer-mas-rica-africa.html>

Javier Salvatierra, “¿Cuáles son los ciudadanos más ricos del mundo? ¿Y los más pobres?”, *El País*, 20 de abril, 2018, https://elpais.com/economia/2018/04/20/actualidad/1524222964_427402.html

³⁶⁸Esta diferenciación conceptual será desarrollada en posteriores puntos de este trabajo pero se alinea con

65) En este mismo sentido y mezclando los menesteres básicos y lo simbólico-prestigioso, no deja de ser revelador que, en declaraciones de Matilda Laar, de la Universidad de Ghana, en dicho país: “K[entucky] F[ried] C[hicken] *isn’t just food, [...] It’s social status*” [Kentucky Fried Chicken no es solo comida, es estatus social], algo que en la China previa a la creciente apertura económica también se simbolizaba con, por ejemplo, la adquisición de una bicicleta nueva.³⁶⁹ Si uno se plantea el perfil de cliente objetivo de este tipo de cadenas en nuestro contexto, la diferencia entre los códigos simbólicos y sus necesarios costes relativos de adquisición en ambas coyunturas se hace más que manifiesto.



Figura 65: Kevin Carter, *The vulture and the little girl*, 1993, Fotografía publicada en The New York Times el 26 de marzo de 1993, © The New York Times, 1993.

el valor marginal precedentemente mentado del objeto. No debe, tampoco, incurrirse en el error de pensar que tales sociedades no disponen de objetos de otra naturaleza que ejerzan una función análoga.

³⁶⁹Dionne Searcey y Matt Richtel, “Obesity Was Rising as Ghana Embraced Fast Food. Then Came KFC.”, *The New York Times*, 02 de octubre, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/10/02/health/ghana-kfc-obesity.html>

Ángel Villarino, “El precio del amor: las escuelas para cazar millonarios causan furor en China”, *El Confidencial*, 22 de junio, 2011, https://blogs.elconfidencial.com/mundo/historias-de-asia/2011-06-22/el-precio-del-amor-las-escuelas-para-cazar-millonarios-causan-furor-en-china_596451/

1.3. El rol de la globalización

La globalización es, por su parte y adentrándonos en el siguiente concepto clave para dar continuidad a nuestra disertación, un hecho. A pesar de que los debates en torno a ella se siguen alimentando, está presente en nuestras vidas de forma casi forzosa incluso para aquellos contrarios a ella. En los actuales tiempos, por ende, aquello clasificado en la década de los cuarenta por Julius Herman Boeke en algunas sociedades bajo el nombre de “economía dual” parece más que rebasado. Para el antropólogo, en algunas culturas coexistían lo que, a su entender, eran dos sistemas herméticos, siendo uno de ellos importado de occidente –el capitalista– y otro precapitalista.³⁷⁰ En la actualidad, empero, que periódicos como “El País”, en su página web tengan una etiqueta dedicada a noticias contenidas bajo este concepto no es incontestable, pero sí es representativo. Más significativos son los datos acerca de ella provistos por entornos académicos y es que, aun con las diferencias en su definición y examen, parece admisible la descripción suministrada por Mària según la cual

*“La globalización es un proceso de interconexión en todos los ámbitos de la vida social, que se ha acelerado en los últimos 30 años [publicado en 2001] en un contexto de crisis económica, de victoria del capitalismo sobre el socialismo, y de relativización de los grandes ideales. Se trata de un fenómeno significativo en la vida social, aunque los especialistas le conceden importancias diferentes. En este sentido, el concepto de globalización ha servido como excusa a ciertos líderes económicos y políticos del primer y del tercer mundo para mantener privilegios o esconder errores”.*³⁷¹

Probablemente la segunda parte de esta definición no forme parte de la descripción

³⁷⁰Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 13.

Julius H. Boeke, *Economics and economic policy of dual societies, as exemplified by Indonesia* (Nueva York: AMS Press, 1978).

Xavier Sala i Martín, “Globalización y globofobia”, en *Economía liberal para no economistas y no liberales* (Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2017).

³⁷¹Josep F. Mària Serrano, “La globalización”, *Documentación social*, no. 125 (2001): 15.

Philippe de Lombaerde y Leilo Iapadre, “Indicadores de la globalización”, *Cuadernos de economía* 31, no. Extra 57 (2012): 01-20

del concepto en sí y sea más una conclusión del autor a la que llega en su artículo que algo neutral. También posiblemente, en la primera parte se hable de tópicos que los políticamente alineados a la izquierda gustan de criticar invariablemente del contexto. No obstante, el pretexto por el cual se ha rechazado la supresión de esta segunda parte se debe a que, como se verá, en el caso del arte la globalización es ciertamente un entorno inmejorable para la presencia de las citadas prebendas. Tampoco se aprueba que la victoria del capitalismo sobre el socialismo sea la causa de las crisis económicas o de la relativización de los ideales sacados a colación, algo que podría darse a entender. Esta parte, que ya Mijaíl Gorbachov exteriorizaba en junio de 1992 describiendo a Jesús de Nazaret como el primer socialista, no merece mayor credibilidad por mi parte, aunque ciertamente desde una perspectiva exclusivamente descriptiva es parcialmente acertada.³⁷²

Cuando Mària declara que la globalización es algo omnímodo que concierne a “*todos los ámbitos de la vida social*” ello significa que el arte, la cultura y la economía no están exentas de ella.³⁷³ Se solicita, en este punto, autorización para citar brevemente una sugestiva poesía de Jenófanes de Colofón conservada hasta nuestras fechas y que articula lo que sigue:

“Si los bueyes, caballos y leones manos tuvieran y con ellas dibujar y realizar

³⁷²Lo cierto descriptivamente es que el capitalismo ha vencido al socialismo, no que tal triunfo sea el responsable de lo otro.

Lawrence W. Reed, *Rendering Unto Caesar: Was Jesus a Socialist?* (Atlanta: Foundation for Economic Education, 2015).

³⁷³Una interesante discusión a este respecto es la desarrollada por los economistas formalistas en contraposición con los sustantivistas.

Alice Kim *et al.*, *Art and globalization* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2010).

Jonathan Harris, *Globalization and Contemporary Art* (Malden: Wiley-Blackwell, 2011).

Manuel Blanca Arroyo *et al.*, *Perspectivas de la globalización* (Madrid: Dykinson, S.L, 2006).

Juan Fuentes, *El discurso intelectual árabe y la globalización* (Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2010).

Emilio Risté, “Globalización vs. globalización económica”, *Persona: revista iberoamericana de personalismo comunitario*, no. 11 (2009): 40-42.

Josep Enric Font i Company, “Transversalitat i globalització de la cultura popular en la producció pictòrica contemporània (1990-2014)” (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015).

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 47.

Anna M. Guasch Ferrer, *Arte y globalización* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004).

Anna M. Guasch Ferrer *et al.*, *Critical cartography of art and visibility in the global age* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014).

Pilar Parcerisas *et al.*, *Global circuits: the geography of art and the new configurations of critical thought* (Barcelona: ACCA, Associació Catalana de Crítics d’Art, 2010).

*obras tal como los hombres pudieran, los aspectos de los dioses dibujarían y harían sus cuerpos los caballos semejantes a los caballos, los bueyes a los bueyes y, los leones, a los leones".*³⁷⁴

Con esta mención literaria, se quiere revelar que aspectos como el arte, la cultura o la economía no están exentos de tal globalización del mismo modo en el que, el Dios de Jenófanes –y todo lo no natural en general–, no está liberado de las ideas, creencias y actividades humanas. Si retomamos la senda del arte, la cultura y la economía y, con ello, abandonamos el pensamiento literario para reemprender el razonamiento crítico, tiene lugar proclamar que tales campos no son ajenos a la globalización debido a que, con las actuales fronteras experimentando una mezcla similar a la de un coloide en química como resultado de la expansión inmanente a ésta, es mucho más factible que

*“más gente haya en el mundo que conozca la importancia de una obra, más admiradores [existan] y más compradores potenciales. Pocos productos y muchos compradores es sinónimo de precios especulativos y, en economía libre, el techo máximo de precios dependerá del capital disponible de los hipotéticos compradores”.*³⁷⁵ (Ver Figuras 66 y 67)

Es determinante comprender esta particularidad y es que, pensar en el público como una especie de suma de individuos sin más sería un error nada baladí. El público, tiene una función concreta que realizar: recibir, consumir y reaccionar; hacer que algo sea identificado como tal y es, precisamente por esta razón, que no debe comprenderse el público

³⁷⁴Este poema de Jenófanes ha sido aquí plasmado de una forma mixta entre las diferentes traducciones realizadas del mismo y el propio recuerdo de una versión leída en el pasado sin referencia directa. Una de las traducciones puede leerse en:

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 54.

³⁷⁵Este rol es el asignado a la figura del público en nuestro ya expuesto círculo vicioso –un agente que tal como fue advertido no se desarrolló con precedencia—. Su función correspondería, en consecuencia, en reconocer y compartir el código de valor de tal simbolismo artístico. La vinculación en lo descrito en el cuerpo de texto con lo precedentemente expuesto sobre la posibilidad de monopolio se hace también evidente de nuevo.

Melià, *Art i capitalisme*.



Figura 66: Loic Gouzer y Alex Rotter (Christie's) festejando amarteladamente la venta de la pieza "Salvator Mundi" en 2017 por 450.3 millones de dólares estadounidenses, el récord en subasta hasta la fecha. Esta cantidad es superior al Producto Interior Bruto de países como Tuvalu o Kiribati según los datos del Fondo Monetario Internacional a 2018. La misma compañía vendió, en mayo de 2019 y por 91.000.000 dólares, "Rabbit" de Jeff Koons, convirtiéndose así en la obra más cara subastada de un artista con vida. La misma compañía gozaba también del récord anterior, conseguido escasos meses antes. © Eduardo Muñoz Álvarez/Getty Images, 2017.

como un mero instrumento sin responsabilidad, culpa ni sentido moral en el interior del sistema institucional.³⁷⁶ En consecuencia, no debe pensarse en el público "*como un enorme e incoherente grupo sociocultural indiscriminado*" por mucho que con frecuencia se utilice la expresión en singular (público) y no en plural (públicos).³⁷⁷ De hecho y con excepción de las

³⁷⁶Dickie, *El círculo del arte*, 97.

Alphons Silberman, "Introducción. Situación y vocación de la sociología del arte", en *Sociología del arte* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968): 35.

Marcuse, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*, 121.

³⁷⁷El público sí podría pensarse, pero, como poco organizado y de estructuración difusa.

Roger Clausse, "El gran público frente a la comunicación de masas", en *Sociología del arte* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968), 106.

Watson, "Los públicos de arte", 177.

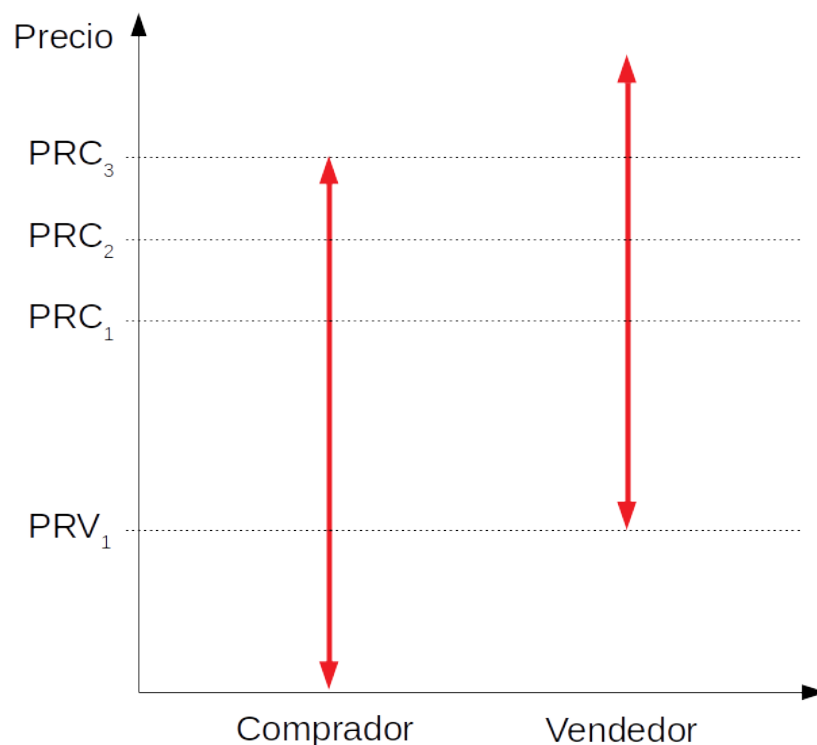


Figura 67: Precios de reserva del comprador y del vendedor. Fuente: elaboración propia.

particularidades del mercado chino, las instituciones dominantes en el mundo del arte son occidentales, por lo que en un contexto globalizado, sus discursos obtienen un mayor alcance y sus clientes objetivo son mucho mayores (numeralmente y económicamente), siendo éste el sistema simbólico y de valores en el que se mueve Dos Santos y otros pudientes individuos más allá de sus lugares geográficos de residencia o nacimiento –en lo más similar a la pretensión de universalidad kantiana que pueda en la actualidad percibirse—. ³⁷⁸ Suprimir esta realidad acarrearía la omisión de que “*en el seno de cada sociedad no todos los subgrupos de individuos comparten la misma cultura material*” –aunque como estamos aquí expresando, se tienda cada vez más a ello—. ³⁷⁹ Es por esto –la aculturación frente a la enculturación– que cuando Gombrich o Harold Bloom profirieron “*la disolución del canon oriental*” erraron. ³⁸⁰

Idem, 182.

³⁷⁸Harillo Pla, “El mercado del arte”, 155-166.

³⁷⁹Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 178.

³⁸⁰Pardo, *Estética de lo peor*, 89.

Bloom adoptó semejante posicionamiento haciendo uso, eminentemente, de la literatura.

(Ver Figura 68) Con base en la misma aseveración, Wallerstein subrayó esta difuminación fronteriza como el principal elemento de éxito de este sistema económico globalizado al defender que, su establecimiento, ya no se basaba en un marco de Estado-nacional o imperio, sino en un marco de economía-mundo.³⁸¹ De hecho, en la actualidad el canon occidental es más consistente que nunca, por mucho que en ocasiones deba flexibilizarse para abarcar otras prácticas mediante la artización. Una señal de esta actividad es la apertura de flamantes espacios por parte de algunos notorios museos en nuevas urbes en lo que recuerda a una franquicia empresarial y cuyo propósito es –más allá de lo teóricamente intelectual–, el de obtener mayores lucros.³⁸²

Harold Bloom, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas* (Barcelona: Anagrama, 1995). José Carlos Mainer, “Bloom y el canon alarmado”, *El País*, 31 de julio, 2010, https://elpais.com/diario/2010/07/31/babelia/1280535138_850215.html

³⁸¹Immanuel Wallerstein, *El moderno sistema mundial* (Madrid: Siglo veintiuno, 2010).

Slavoj Žižek, “Multiculturalism or the cultural logic of multinational capitalism”, *New Left Review*, no. 225 (1997): 28-51.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 131.

³⁸²Esta oportunidad de negocio ya fue expuesta por los Kotler en su libro sobre marketing de museos años atrás.

Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 103-104.

Algunos de los museos que han abierto nuevos espacios en destinos inéditos son el Guggenheim, el Picasso, el Pompidou, el Hermitage o el Louvre. También las galerías más pudientes se han afiliado a esta expansión empresarial, pudiendo hallarse un ejemplo de ello en “*Opera Gallery*” y, todo ello, sin tener en cuenta la más habitual internacionalización de las casas de subastas.

En la totalidad de ocasiones, estas firmas artísticas desarrollan su propagación empresarial como compañías transnacionales –o globales en algún caso– y de forma policéntrica –o etnocéntrica–, pero no geocéntrica o multinacional, lo que constituye una estrategia ideal para propagar el canon matriz.

Judith Huggins Balfe, “Artworks as symbols in international politics”, *International Journal of Politics, Culture and Society* 1, no. 2 (1987): 195-217.

EFE, “El Louvre abre sucursal en Abu Dhabi por 1.000 millones de euros”, *El Español*, 08 de noviembre, 2017, https://www.lespanol.com/cultura/artes/20171108/260474324_0.html

Adrià Harillo Pla, “An insight into the artistic institutional globalization”, en *Annual International Scientific Conference. Art and Art History at the Present Stage. Cultural Interaction and Globalization* (San Petersburgo: Museo de la Academia Rusa de las Artes, 2019).

Borja Hermoso, “El Pompidou fondea en Málaga”, *El País*, 28 de marzo, 2015, https://elpais.com/cultura/2015/03/28/actualidad/1427544320_123548.html

Isabel Piquer, “El Guggenheim abre dos museos en Las Vegas”, *El País*, 07 de octubre, 2001, https://elpais.com/diario/2001/10/07/cultura/1002405601_850215.html

Celestine Bohlen, “Guggenheims and the Hermitage Bust Open Vegas”, *The New York Times*, 13 de octubre, 2001, <http://www.nytimes.com/2001/10/13/style/guggenheims-and-the-hermitage-bust-open-vegas.html>

Eileen Kinsella, “No Lease? No Problem! This Company Wants to Bring Your Gallery to Cities Around the World”, *Artnet*, 05 de marzo, 2019, <https://news.artnet.com/market/new-wal-gallery-network-offers-help-mid-size-galleries-find-new-markets-1479613>



Figura 68: Fotografía tomada en Shanghái en 1993 por Hui Yang en la que se observan ciudadanos chinos y bicicletas acompañados por maniquíes con claros estereotipos occidentales. En 1993 la apertura económica promovida por Deng Xiaoping ya se hallaba en funcionamiento, © Hui Yang.

Es viable que, como dijimos con precedencia, en los casos de arte de baja y media cota este proceso sea menos obvio. Muestra de este hecho es que algunas galerías trabajan con artistas locales, tratando temas nativos y con un público objetivo poco cosmopolita pero, el arte que será estimado como tal con la sucesión del tiempo, se caracterizará por un claro canon occidental y es que, opiniones como la de Gombrich o Bloom, son muestra de una equívoca exégesis del concepto de democratización del arte, un fallo de análisis rotundamente naíf —y no en su sentido artístico sino de ingenuo—.³⁸³

En el caso de la economía, si la globalización fuese un síntoma de democratización sería

³⁸³A título personal he venido explorando la cuestión de las pugnas de poder entre el mundo del arte occidental y el chino desde hace algunos años. En caso de ser el mundo del arte chino el preeminente en el futuro y siguiendo mi hipótesis, lo hará siguiendo el cánón occidental aunque antes deba mejorar su cultura contractual.

Harillo Pla, “El mercado del arte”, 155-166.

natural poder observar entre las grandes empresas mundiales una gama de nacionalidades de lo más diversa, algo que no ocurre. Sin ir más lejos, en las actuales fechas las empresas más prósperas son, cuantitativa y cualitativamente, anglosajonas –con permiso de la fiera rivalidad china—. ³⁸⁴ Esto mismo ocurre también en las empresas y personalidades más influyentes del arte, tal como se desprende de los análisis realizados por Horowitz, Quemín y por mí mismo en base a los datos proporcionados por consultoras especializadas. ³⁸⁵ (Ver Figura 69 y Tablas 2 y 3)

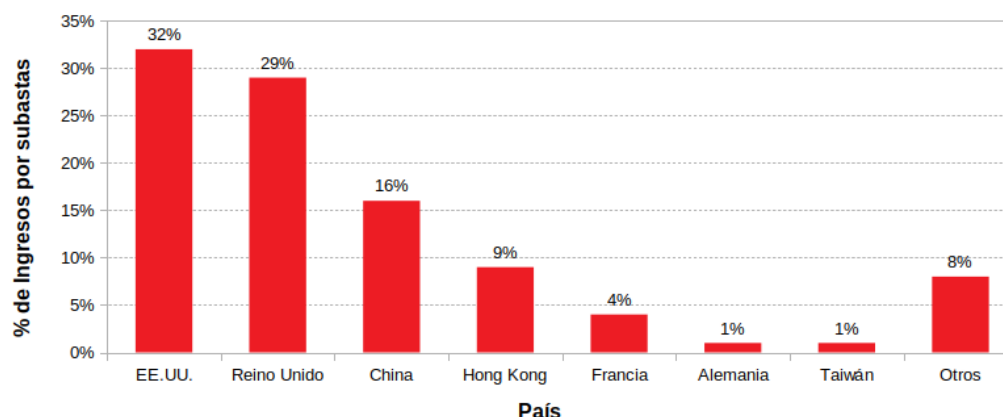


Figura 69: Distribución geográfica de los ingresos por subasta. Elaboración propia. Fuente: artprice, 2018.

³⁸⁴En este orden de ideas, puede ser susceptible de interés un texto publicado por Greenberg en una revista trimestral fuertemente politizada afirmando que, el arte americano, había roto con París. Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, *Partisan Review* 15, no. 3 (1948): 366-369.

³⁸⁵Estela Santos Mazo, “Así son las 100 empresas más valiosas del mundo”, *Expansión*, 04 de marzo, 2017, <http://www.expansion.com/economia/2017/03/04/58b9c02be2704e7a568b45d7.html>
Harillo Pla, “El mercado del arte”, 155-166.

Noah Horowitz, *Art of the deal: contemporary art in a global financial market* (Princeton: Princeton University Press, 2014).

Alan Quemín, “Globalization and mixing in the visual arts. An empirical survey of ‘High Culture’ and globalization”, *International Sociology* 21, no. 4 (2006): 523-552.

Jonathan Harris, *Globalization and Contemporary Art* (Malden: Wiley-Blackwell, 2011).

Cuadro 2: Top 20 países por ingresos de arte contemporáneo 2017/2018.

Fuente: artprice, 2018.

Puesto	País	Ingresos	Lotes vendidos	Mayor venta
1	Estados Unidos	\$612.822.603	11.481	\$45.315.000
2	Reino Unido	\$544.651.235	8.683	\$21.594.014
3	China	\$480.508.317	5.694	\$22.640.280
4	Francia	\$71.189.028	7.542	\$17.680.936
5	Alemania	\$22.306.780	3.319	\$1.009.928
6	Japón	\$14.041.933	2.066	\$721.422
7	Italia	\$12.761.068	3.675	\$400.963
8	Australia	\$10.497.898	2.42	\$595.704
9	Holanda	\$8.165.285	1.302	\$888.930
10	Bélgica	\$8.111.389	1.796	\$684.431
11	Corea del Sur	\$7.933.976	221	\$796.720
12	Austria	\$7.667.872	646	\$508.249
13	Suráfrica	\$6.125.481	1.494	\$384.261
14	India	\$6.115.436	326	\$1.131.482
15	Filipinas	\$5.296.947	485	\$314.760
16	Nueva Zelanda	\$5.086.652	1.267	\$219.268
17	Polonia	\$5.064.021	3.018	\$99.801
18	Turquía	\$4.603.456	575	\$164.696
19	Suiza	\$4.601.564	897	\$345.999
20	Dinamarca	\$3.686.852	372	\$375.327

Cuadro 3: Top 25 casas de subastas por cantidad de ingresos 2017/2018.

Fuente: artprice, 2018.

Puesto	Casa de subastas	Ingresos	Lotes vendidos	Mayor venta
1	Sotheby's	\$533.709.547	2.443	\$30.711.000
2	Christie's	\$480.510.215	3.001	\$22.812.500
3	Phillips	\$290.408.446	1.895	\$45.315.000
4	China Guardian	\$108.017.151	669	\$22.640.280
5	Poly International Auction Co.,Ltd	\$74.744.711	690	\$4.437.459
6	Beijing Council	\$33.943.228	212	\$3.304.709
7	RomBon Auction	\$16.632.601	462	\$718.985
8	Council Shanghai	\$16.482.640	115	\$8.826.036
9	Hangzhou Jiashi	\$16.134.691	31	\$5.751.438
10	Beijing Hanhai Art	\$13.208.466	637	\$1.183.322
11	Seoul Auction	\$11.044.370	157	\$3.331.097
12	Artcurial	\$10.418.102	791	\$552.772
13	Ravenel International	\$8.346.666	140	\$1.504.752
14	Bonhams	\$7.933.315	637	\$550.571
15	Beijing Huachen	\$7.921.581	130	\$2.088.216
16	Mainichi Auction	\$7.191.513	1.301	\$721.422
17	Zhong Cheng Auctions	\$6.953.902	135	\$1.249.747
18	Xiling Yinshe Auction	\$6.473.963	193	\$847.550
19	Grisebach	\$5.978.695	246	\$1.009.928
20	Joe Jubilee Beijing	\$5.425.734	44	\$633.960
21	SBI Art	\$5.269.302	567	\$577.218
22	Dorotheum	\$5.067.786	337	\$508.249
23	Ketterer Kunst	\$4.952.890	137	\$780.147
24	24 K-Auction	\$4.859.824	130	\$796.720
25	Heritage Auctions	\$4.408.149	1.015	\$200.000

La globalización no es, en consecuencia, un caso de sinonimia total (y puede que siquiera parcial) con el concepto de igualdad de resultados tal como se desprende de conceptos como “primer mundo”, “segundo mundo”, “tercer mundo” o “norte” y “sur”.³⁸⁶ De hecho, estas organizaciones del mundo del arte que gozan de una condición aventajada han posibilitado el nacimiento de teorías como la del Imperialismo Cultural –con palmaria validez todavía en la actualidad—. ³⁸⁷ (Ver Figura 70) Es ni más ni menos que en este entorno de posibilidad del Imperialismo Cultural que, afirmaciones hipotéticamente nobles como las de William W. Moss –exdirector de archivos de una importante institución artística– afirmando que la función de

“los archivos, museos y bibliotecas [en tanto que instituciones es la de] no permitir [emmes] que lo falso nos induzca a error [...] es socialmente necesario. [...] Si toda la historia es inevitablemente una interpretación conviene que dispongamos de la interpretación más fiable y duradera [...] son lugares para verificar la realidad”

deben alarmar.³⁸⁸ A quien no parecía angustiar en absoluto esta condición era a Salvador Dalí, el cual en una de sus entrevistas en el año 1960, proclamaba en un medio caraqueño que la única cultura existente en el mundo, y además de forma inmortal, era la occidental.³⁸⁹

Lo inquietante de la situación reside en que, sin conocimientos sólidos, esta condición no parece diferir de lo que viene aconteciendo desde el siglo XVIII, momento en el que *“la idea europea de Bellas Artes se pensó como un universal, igual que casi todo* [debido

³⁸⁶Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 127.

³⁸⁷Iván Olmos Ferreiro, “Ensaio sobre a globalización e o imperialismo cultural”, *A Trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, no. 93 (2013): 51-58.

Manuel Outeiriño, “Globalización cultural e imperialismo”, *A Trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, no. 84 (2010): 29-57.

Brown, “El proceso de creación en la cultura de masas”, 83.

Russell, *El poder*, 162.

Alison Cole, “Mikhail Piotrovsky—Hermitage chief for 26 years—is an Old Master of diplomacy”, *The Art Newspaper*, 28 de diciembre, 2018, <https://www.theartnewspaper.com/comment/hermitage-s-piotrovsky-is-an-old-master-of-diplomacy>

³⁸⁸Kotler y Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, 57-58.

Fernando Estévez *et al.*, *Memorias y olvidos del archivo* (Madrid: Lampreave, 2010).

³⁸⁹Mas, *La vida pública de Salvador Dalí*, 154.



Figura 70: Mikhail Piotrovsky (director del influyente Museo Estatal del Hermitage) siendo galardonado con la Orden de la Amistad por parte de Vladimir Putin en 2016, © Kremlin, 2016.

a que] los ejércitos, misioneros, empresarios e intelectuales europeos y norteamericanos se han encargado de que así sea”.³⁹⁰ Russell especificó esta competencia como “la misión de la autoridad [de] propagar la verdad”, lo que tiene –y tendrá– un evidente efecto exclusivo en los venideros procesos académicamente revisionistas de la historia.³⁹¹ (Ver Figura 71) Reitetadamente, es en las letras clásicas donde puede ubicarse un revelador ejemplo de esto, al escribir Catulo en una de sus poesías: “*accepta, pues, [Cornelio] esta nadería de libro, y, por insignificante que sea, pueda gracias a su protector sobrevivir más de una generación*”.³⁹²

Cabe alertar de que tampoco debería caerse en la malsana tentación de afirmar sin recapitar aunque fuese momentáneamente que, si tal perspectiva es mayoritaria, es debido a

³⁹⁰Shiner, *La invención del arte*, 22.

Idem, 131.

³⁹¹Russell, *El poder*, 210.

³⁹²Gaius V. Catullus, *Poesías* (Madrid: Alianza, 1988), 49-50.



Figura 71: Nicolaas Pieneman, *The Arrest of Diepo Negoro by Lieutenant-General Baron De Kock*, 1830-1835, Óleo sobre lienzo, 77 × 100 cm, © Rijksmuseum, Cortesía del Rijksmuseum.

que es cualitativamente mejor –aunque sí sea preferible—. Realizar aquí una afirmación de este tipo revelaría no haber asimilado lo anteriormente declarado acerca de la inexistencia de normas falsables en el arte, de la diferencia de recursos a la hora de establecer las convenciones sobre el objeto de estudio o el rol de la xenofilia como “*forma de rendición incondicional ante todo lo foráneo*”.³⁹³ Este concepto de xenofilia –o prácticas similares aunque no hayan sido así categorizadas– ha venido siendo examinado desde múltiples campos del saber y en

³⁹³Jordi García Soler, “Xenofobia y xenofilia”, *El País*, 23 de julio, 2004, https://elpais.com/diario/2004/06/23/catalunya/1087952841_850215.html

Frey, *L'economia de l'art*, 159.

Atilio Velásquez, “Defensa de la autenticidad sin xenofobia ni xenofilia”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 6, no. 6 (1963): 882-884.

Algunos autores han utilizado el término “xenofilia de élite”, algo que ocurriría en este caso y cuya expresión evidencia relación con el esnobismo precitado. Al no aplicar semejante término al caso del arte, omitiremos aquí hacer referencias directas a tales textos.

culturas de lo más dispares.³⁹⁴

En tal sentido, lo que sí es cierto es que la globalización ha supuesto un aumento de la consunción, producción y adquisición de arte (de media y baja categoría), pero ello no significa que exista en ello un proceso de democratización, sino que

*“externamente, puede parecer que la masificación de las vendas representa una democratización del consumo. Pero es solamente en apariencia. El fenómeno no es consecuencia de una democratización real del consumo sino de un incremento del nivel de consumo por parte de diferentes clases ciudadanas y por el acceso de los grupos profesionales a la función imitativa de las formas de vida artísticas”.*³⁹⁵

En este orden de ideas –que James Duesenberry describió con el término de “*demonstration principle*”–, la democratización del arte sería un mero pretexto de viabilidad del sistema, tal como Baudrillard y Marcia Bystryn acertaron a señalar.³⁹⁶

Para simplificar: el consumo y adquisición de arte se han incrementado en términos

³⁹⁴Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 116.

³⁹⁵Melià, *Art i capitalisme*, 170-185.

Shiner, *La invención del arte*, 143.

Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Barcelona: Ariel, 1987), 38.

Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incertidumbre”, 117.

³⁹⁶“Marcia Bystryn (1978) has analyzed the postwar New York avant-garde art market as an ‘industry system’. The focal organization of this system is the gallery, with artists as the “input sector” and gatekeepers, such as critics and museum curators, as the “output sector”; filtering the products with reach the consumer or collector. Bystryn describes a division of labour between galleries dealing in cheap but high-risk unrecognized artists and galleries dealing in established artists, with distinctive selection, filtering and output processes. [...] This produces harmony and essential ensure in buyers”.

[Marcia Bystryn (1978) ha analizado el mercado del arte de vanguardia de Nueva York en la posguerra como en el "sistema industrial". La organización central de este sistema es la galería, con artistas como el "sector de entrada los guardianes, como críticos y curadores de museos, como el "sector de salida", filtrando los productos con el consumidor o coleccionista. Bystryn describe una división del trabajo entre galerías que tratan con artistas baratos pero de alto riesgo no reconocidos y galerías que tratan con artistas establecidos, con procesos de selección, filtrado y salida distintivos. [...] Esto produce armonía y una garantía esencial en los compradores]

Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 70.

Ken McCormick, “Duesenberry and Veblen: The Demonstration Effect Revisited”, *Journal of Economic Issues* 17, no. 4 (1983): 1125-1129.

Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 46.

generales, pero no así la significativa democratización de los cánones, pues sencillamente este consumo se basa en un proceso de imitación de la consunción de clases superiores.³⁹⁷

2. Con las necesidades básicas satisfechas, las clases altas buscan adquirir arte

2.1. La pirámide de Maslow

A modo de prosecución de lo hasta aquí presentado no debería asombrar lo más ínfimo que algunos ensayistas como Patrick Colquhoun, Foster u Oscar Lewis hayan sostenido la imposibilidad de erradicar la pobreza por pensarla como condición indispensable para la riqueza y, de resultas de esta, para la civilización.³⁹⁸ Los antropólogos económicos han convenido en venir denominando a este posicionamiento la “cultura de la pobreza”.³⁹⁹ Algunos incluso han elegido una equiparación entre las ciencias naturales y las ciencias sociales a la hora de proclamar que la desigualdad se transfiere pero no se reduce llegando, otros, a formular que ésta ni siquiera se transfiere, sino que aumenta.⁴⁰⁰ Sin ahondar en exceso en

³⁹⁷En los casos en los que no es así, su consumo es ajeno al mapa del paradigma del arte: aquél compuesto por el círculo vicioso anteriormente presentado como Gary Iseminger bien notó. También es factible el establecimiento de una relación entre lo descrito aquí y la filosofía moral de Nietzsche.

Gary Iseminger, “Appreciation, the Artworld and the Aesthetic”, en *Culture and Art* (Nueva Jersey: Atlantic Highlands, 1976), 119.

Georgina Adam, *Big bucks: the explosion of the art market in the 21st century* (Burlington: Lund Humphries, 2014).

³⁹⁸Patrick Colquhoun, *A treatise on indigence* (Londres: J. Hatchard, 1806).

Antonio Morell, *La legitimación social de la pobreza* (Rubí: Anthropos Editorial del hombre, 2002).

Para una visión contraria puede consultarse:

Stiglitz, *El precio de la desigualdad*.

Richard Wilkinson y Kate Pickett, *Desigualdad un análisis de la (in)felicidad colectiva* (Madrid: Turner, 2009).

Zygmunt Bauman, *¿La riqueza de unos pocos nos beneficia a todos?* (Barcelona: Paidós, 2014).

Adam Smith, *Una investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones* (Madrid: Editorial Tecnos, 2009).

Ludwig Erhard, “Bienestar para todos”, en *Lecturas de economía política* (Madrid: Unión Editorial, 1987).

³⁹⁹Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 94.

⁴⁰⁰El lector habrá interpretado prontamente la familiaridad entre la proposición de Baudrillard y la ley de Lomonósov-Lavoisier.

Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 50.

Víctor Bretón *et al.*, *Los límites del desarrollo: modelos “rotos” y modelos “por construir” en América Latina*

susodicha temática, se invita al lector a inquirir también sobre el “Óptimo de Pareto”, concepto económico que reflexiona sobre la economía y el bienestar social desde una perspectiva utilitaria, lo que permitirá considerar el asunto de forma más íntegra.⁴⁰¹

Por ende, deben reprobarse expresiones en defensa de tal hipotética igualdad como las realizadas por Warhol. Para él,

*“a veces fantaseas sobre la gente que realmente está en las alturas y es rica y se pega la gran vida teniendo algo que tú no tienes; crees que sus cosas deben ser mejores que las tuyas porque tienen más dinero que tú. Pero beben las mismas Coca-Colas y comen los mismos hot-dogs y visten la misma ropa de ILGWU y ven los mismos programas de la tele y las mismas películas”.*⁴⁰²

Al de Pittsburgh no le faltaba razón, pero la tenía desde la perspectiva que ya introdujimos aquí, a saber, que el consumo ha experimentado un profundo aumento en los últimos años. No obstante y si se piensa en la no total igualdad entre sujetos, se notará que la cita de Warhol aquí sacada a colación no es suficiente como para declarar el fin de la desigualdad. Con ello evidencia, a su vez, poca consciencia de los estudios sociológicos publicados en su época ya que, posiblemente, acudir a la televisión y comer caramelos fuese prioritario.⁴⁰³ Una rauda lectura a la producción de Wilensky hubiese desaprobado sin demasiados esfuerzos la defensa del parecer del artista a este respecto.

Wilensky fue ciertamente habilidoso a la hora de proponer su argumento omnívoro-unívoro. En base a este razonamiento, los individuos de estratos más elevados

y *Africa* (Barcelona: Icaria Institut Català d’Antropologia, 1999).

⁴⁰¹Íntegra en su significación de “*que no carece de ninguna de sus partes*”, no en la moralmente positiva, lo que comportaría realizar un juicio de valores, algo ajeno a nuestra intencionalidad. RAE, *Diccionario de la lengua española*.

Otilio Reyes Blanco y Oslund Rains Franklin Sam, “Teoría del Bienestar y el Óptimo de Pareto como problemas microeconómicos”, *REICE: Revista Electrónica de Investigación en Ciencias Económicas* 2, no. 3 (2014): 217-234.

⁴⁰²Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A* (Barcelona: Tusquets Editores, 2002), 122.

Al parecer, ILGWU eran las siglas de “*International Ladies Garment Worker Union*”, activa desde 1900 hasta 1995.

⁴⁰³*Ibidem*.

“tienen acceso a un abanico de productos de consumo más amplio que englobaría tanto los bienes de lujo como la cultura de masas. Los estratos elevados serían por lo tanto omnívoros (‘consumen de todo’) mientras que el consumo de los estratos bajos sería limitado, unívoro. La diferencia social no radicaría en la distinción de los bienes consumidos, sino en el grado de libertad o elección de consumo que presentan los diversos estratos”

y es que, más allá de la mundialmente famosa marca de refrescos empleada por Andrew Warhola, los bienes de lujo siguen existiendo e, incluso los precios en algo tan esencial como el agua –componente de aproximadamente un 60 % del ser humano–, son enormemente desiguales.⁴⁰⁴

Parece claro con referencia a estos hechos que, si con la democratización del consumo la desigualdad se hubiese abolido, no existiría menester alguno en la invención de un “Día Mundial del Retrete” por parte de las Naciones Unidas como consecuencia de que todavía en la actualidad hay “4500 millones de personas [que] no cuentan en sus viviendas con sistemas que eliminen los excrementos de forma segura” mientras que, otros individuos, gastan millones en las cosas y actividades más excéntricas pensables.⁴⁰⁵

Explotando esta fecha declarada por las Naciones Unidas y a modo de paréntesis, es

⁴⁰⁴Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 227-228.

Harold L. Wilensky, “Mass society and mass culture: Interdependence or independence”, *American Sociological Review* 29, no. 2 (1964): 173-197.

Mientras que el artículo de Harold Wilensky fue publicado en 1964, Warhol escribió el texto en el que se ubica su oración en 1975, once años después, lo que parece un tiempo prudencial para dar acogida a la propuesta del sociólogo.

María Sempere, “El agua también puede ser un lujo: las marcas más caras”, *El Economista*, 23 de marzo, 2017, <http://www.eleconomista.es/evasion/gourmet/noticias/8239113/03/17/El-agua-tambien-puede-ser-un-lujo-las-marcas-mas-caras.html>

Redacción, “¿Qué ocurre en el cuerpo humano si dejas de beber agua?”, *20 Minutos*, 03 de abril, 2016, <https://www.20minutos.es/noticia/2712398/0/que-pasa-si-dejas-beber-agua-deshidratacion/>

⁴⁰⁵Nota de prensa, “Los retretes salvan vidas”, *Naciones Unidas*, s/f. <http://www.un.org/es/events/toiletday/>

A modo de ejemplificación de tales excentricidades se rehúsa añadir referencia alguna, haciendo uso de la máxima latina *minima non curat praetor* y con el fin de evitar convertir este trabajo en un caso de crónica de salones. Se antoja procedente, empero, expresar que para aquellos con mayores intereses en el aspecto de la excentricidad desde una perspectiva psíquica puede consultarse, como inicio, la obra del Dr. David Weeks, entre ella:

David J. Weeks, *Eccentrics: a study of sanity and strangeness* (Nueva York: Villard Books, 1995).

inevitable que venga a la memoria una declaración, realizada por Gombrich, en la que evidenció su abatimiento por el hecho de que sus

*“colegas de la universidad [estaban] discutiendo de códigos genéticos mientras que los historiadores del arte [discutían] el hecho de que Marcel Duchamp enviara un orinal a una exposición. Piense usted en la diferencia de nivel intelectual, verdaderamente no es posible cosa así”.*⁴⁰⁶ (Ver imágenes en la Figura 72)



Figura 72: **Izquierda:** Alex Gregory, 01-04-2002, 2910 x 1500 Color JPEG, © Alex Gregory/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.
Derecha: El filósofo Slavoj Žižek.

Hechas las consideraciones anteriores y sirviéndonos de esta relación introducida entre simbolismo y desigualdad económica ha llegado el momento de adentrarnos en una de las principales teorías utilizadas a la hora de analizar las motivaciones coleccionistas y de los individuos en general: la pirámide de Maslow. El uso de esta teoría aquí se debe a su consuetudinaria aplicación al coleccionismo, a los aspectos psicológicos y simbólicos que atesora y, como no podría ser de otro modo, también a su relación con la capacidad dineraria

⁴⁰⁶Esta frase se encuentra recogida en:
Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 12.

de los individuos. Será, por lo tanto, mediante la sucesión argumentativa que se generará a partir de esta aproximación que, la relación entre dinero y excentricidad con lo que aquí nos concierne –el arte–, se hará más translúcida. Asimismo, los puntos de contacto con fragmentos precedentes de esta tesis se harán, de nuevo, altamente manifiestos. No obstante, se antoja irrealizable la prosecución de nuestro desarrollo teórico sin invitar, previamente, a la lectura de Bouzada y Uña en el panorama nacional, quienes ya centralizaron sus esfuerzos en la cuestión del coleccionismo desde su función para con las necesidades sociales y la autorrealización.

La propuesta de Abraham Maslow fue, por su parte, incluida en su texto de escasos veinte folios denominado “*A theory of human motivation*” y cuya primera edición vio la luz en el año 1943.⁴⁰⁷ Aun con lo sucinto de su propuesta, todavía hoy muchos estudiosos la consideran de enorme validez y es objeto de constantes reinterpretaciones, aplicaciones y demás. Cabe agregar que, en la bibliografía de este trabajo, pueden encontrarse algunos de estos ejercicios intelectuales llevados a cabo en base a la obra del norteamericano, pero aquí nos ceñiremos estrictamente a su escueto texto.

Para Maslow, las motivaciones a ser satisfechas dependían enormemente de la naturaleza de éstas y de los recursos disponibles a este fin. En este sentido, para el psicólogo, debían complacerse las del primer tipo para poder intentar hacerlo con las del segundo grupo y así respectivamente. Estos tipos y grupos de necesidades podían, para el de autor nacido en Brooklyn, dividirse en cinco categorías claras ubicadas piramidalmente: fisiológicas, de seguridad, sociales o de afiliación, de estima o reconocimiento y, por último y en quinto lugar, de autorrealización. (Ver Figura 73)

En tanto que el ser humano es, ante todo, un ser vivo, no parece irreflexivo considerar que las primeras necesidades a ser satisfechas son las de un marcado carácter fisiológico en tanto que estas son las que permiten mantener con vida al individuo. Así, acciones como ingerir líquidos y alimentos con el objetivo de estar nutrido, respirar, eliminar residuos,

⁴⁰⁷Abraham H. Maslow, *A theory of human motivation* (Eastford: Martino Publishing, 2013).

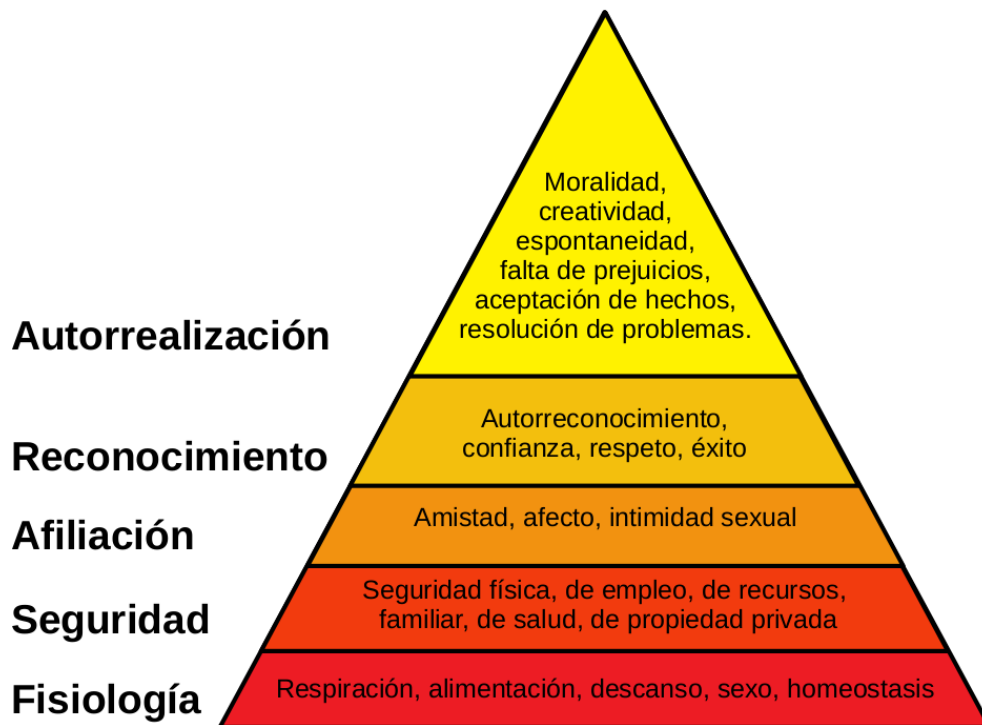


Figura 73: Pirámide de las necesidades de Maslow. Elaboración propia en base a la propuesta de Abraham Maslow.

dormir una cantidad de horas imprescindibles para la regeneración del cuerpo, etc., serían las necesidades más perentorias a ser satisfechas y es que, sin su consumación, el individuo moriría. Más allá de eventuales disquisiciones morales o sociales a este respecto, en tanto que ser vivo, el ser humano debe dar prioridad a este tipo de requisitos biológicos –también denominadas facultades irracionales– que son los más genéricos con el resto de especímenes vivos y que se alojan en el hipotálamo –como cualquier lección de fisiología pre-universitaria se encarga de indicar—. Ello hace que todas las sociedades se [enfrenten] *con el reto de conseguir los recursos necesarios para satisfacer sus necesidades*.⁴⁰⁸ En este mismo sentido y dirección, los hombres a nivel biótico

⁴⁰⁸Sin tener el deseo de extralimitarnos con los pormenores, filósofos como Friedrich Nietzsche o conceptos como el de eutanasia o huelga de hambre podrían ser utilizados en contra de esta afirmación. Sin embargo, los casos que puedan ciertamente menoscabar el rol del hipotálamo son tan reducidos que no serán aquí tratados con tal de no ejercer una tesis basada en lo particular más que en lo general. Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 48.

*“tienen que obtener una parte suficiente de la energía disponible en el medio para su supervivencia. Esta energía se obtiene consumiendo biomasa de vegetales y otros animales. Junto con esta energía es necesario garantizar también el consumo de algunos de los aminoácidos que no se producen en el metabolismo humano y que son necesarios para sintetizar proteínas, aparte de minerales y vitaminas, también obtenidos de forma externa en muchos casos”.*⁴⁰⁹

Sin el cumplimiento de esta función biótica –por poner únicamente una muestra–, el hombre moriría y, por baladí que parezca, pasaría a ser inexistente.⁴¹⁰ (Ver imágenes en Figura 74)

Seguidamente –y una vez satisfechas estas exigencias–, la segunda de las categorías es aquella tocante a la seguridad. Es determinante destacar aquí que, por “seguridad”, la teoría de Maslow no solamente identifica la protección en términos físicos o de salud, sino también de empleo o de recursos, por ejemplo.

Es tajantemente cierto –o así se aprecia a título personal– que, tras los requisitos fisiológicos, la seguridad física y la salud son, por orden, lo segundo más importante para proseguir con vida. En este sentido y dirección es posible agregar que fue el propio Maslow quien consideró que, conforme se iban dando por seguras las categorías de necesidades ubicadas en las partes inferiores de la pirámide, se iban transformando éstas en condiciones cada vez menos asociadas al concepto de supervivencia o subsistencia y más al de crecimiento individual. Sin intención de anticiparnos a nuestro discurso, empero, sí puede expresarse aquí que se hace valioso el conocimiento –reincidentemente– de la definición del vocablo –en este caso del de “necesidad”– en el Diccionario de la Real Academia Española. Ahí, en su última edición, puede leerse que ésta es *“aquello a lo cual es imposible sustraerse, faltar o resistir”* o bien la *“carencia de las cosas que son menester para la conservación de la vida”*.⁴¹¹ Es

⁴⁰⁹*Idem*, 152.

⁴¹⁰Esta aserción podría ser reprendida, lógicamente, solamente mediante posturas religiosas y metafísicas, para quienes la muerte biológica es el inicio de una especie de paraíso espiritual al que, a título personal, prefiere no asistir con prontitud.

⁴¹¹RAE, *Diccionario de la lengua española*.



Figura 74: **Izquierda:** Regina Silveira, *Biscoto Arte*, 1976-1997, c-print, 177 × 101 cm, © Fernanda Feitosa y Heitor Martins Collection, Cortesía de la artista y galería Luciana Brito. **Derecha:** María Teresa Cano, *Yo servida a la mesa*, Hoja de papel, Dimensiones no identificadas, © Museo de Arte Moderno de Medellín.

prescindiendo por unos escuetos instantes del rigor investigador y acercándonos en este caso a la literatura que puede advertirse una dupla de relatos tradicionales que dibujan un vivo cuadro de esta circunstancia. Uno de ellos se halla en la obra capital de Daniel Defoe, en la cual su célebre y desamparado protagonista, en el cuarto capítulo y con sobrevivir por única misión, denomina a su insula “Isla de la Desesperación” (*Island of Despire* en el original).⁴¹² El segundo de los textos a ser evocado es aquél de Bernard de Mandeville denominado “La Fábula de las Abejas”, en el cual su autor asertó que “*el cemento de la sociedad reside en el hecho de que cada uno está obligado a comer y beber, y por tanto, a buscarse su propio sustento*”.⁴¹³

⁴¹²Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (Barcelona: Debolsillo, 2009).
Álvarez-Uría y Varela, *Sociología, capitalismo y democracia*, 52.

⁴¹³*Idem*, 52.
Bernard Mandeville, *La fábula de las abejas* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004).

Abandonando la senda literaria y a lo largo de los planteamientos hechos se deduce que, los seres humanos, como no podría ser de otro modo, se ven prioritariamente movidos por este instinto de conservación o de supervivencia.⁴¹⁴ Un caso muy ejemplarizante de esta condición humana fue plasmada por Woody Allen en uno de sus textos. En aquel antiguo fragmento –que es recordado de forma imprecisa y que por lo tanto no puede aquí ser citado con paginación exacta– el polifacético individuo exponía el caso de un sujeto –puede que incluso de él mismo se tratase– el cual, a pesar de estar realmente hastiado de la vida confesaba que, en caso de tener que enfrentarse a una situación en la que alguien apareciese y le amenazase con un arma de fuego, su primera reacción sería la de cubrirse con tal de preservar su vida, incluso cuando para él ésta no detentaba nada de agradable.²⁴¹⁵

Antes de continuar con nuestro *excursus teórico* por la pirámide de Maslow y comprender nuestra sugerencia de vinculación con el arte y su sistema institucional debemos abstraernos, sutilmente, en el valor del concepto “seguridad de empleo” o “seguridad de recursos”, los cuales se encontrarían alojados en este segundo grupo piramidal. La duda latente asociada

⁴¹⁴Esta propensión natural de supervivencia o de conservación es también denominada por algunos autores como Beck “instinto de autoprotección”. El longevo psiquiatra calificó tal automatismo como genético. Aun cuando es cierto que lingüísticamente –y siempre siguiendo la definición del Diccionario de la Real Academia– la definición de “instinto” puede vincularse también a “una razón profunda, sin que se percate de ello quien lo realiza o siente”, aquí nos referimos exclusivamente a su primera acepción, según la cual un instinto sería el “conjunto de pautas de reacción que, en los animales, contribuyen a la conservación de la vida del individuo y de la especie”. El pretexto por el cual desechamos aquí la significación relativa a la razón profunda e inconsciente es porque, en este caso, eso podría ser también un hábito, no exclusivamente un instinto. De acuerdo con los razonamientos aquí realizados y en base a una de las reglas de los instintos genéticamente adquiridos, éstos son comunes a toda la especie salvo en mínimos casos singulares. Estos casos en los que tal instinto de autoprotección no actúa podrían deberse a alteraciones genéticas o a la no poco importante actuación de factores sociales, como en el caso de la eutanasia o las posturas éticas, filosóficas, etc., anteriormente referidas. En este rango de lo social, la tontería intrínseca –en unos casos más que en otros– a la pubertad y el suicidio o fallecimiento como consecuencia de absurdos retos, serían también recalcales.

Beck, *Prisioneros del odio*, 28.

EP, “Pokémon GO provoca 256 muertos y casi 30.000 heridos en EE.UU.”, *ABC*, 28 de noviembre, 2017, https://www.abc.es/tecnologia/moviles/aplicaciones/abci-pokemon-provoco-256-muertos-y-casi-30000-heridos-eeuu-201711271957_noticia.html

Lucía Blasco, “Qué es el peligroso juego de “La ballena azul” por qué preocupa a las autoridades”, *BBC*, 26 de abril, 2017, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39721105>

Redacción, “Qué es “Momo”, el juego viral por WhatsApp que preocupa a autoridades en América Latina”, *BBC*, 25 de junio, 2018, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44952770>

⁴¹⁵Woody Allen, *Perfiles* (Barcelona: Tusquets Editores, 1981).

a este tipo de seguridad es si, efectivamente, tiene –todavía– una mayor relación con la supervivencia que con el crecimiento personal. En este sentido son varios los autores que han tratado pormenorizadamente este tema. No obstante, aquí consideraremos que sí lo son, aunque en algunos casos sea de forma indirecta. El hecho de disponer de un hogar, verbigracia, facilita la supervivencia frente a amenazas, agresiones. . . y permite la satisfacción de ciertos instintos –como los sexuales– en condiciones de invulnerabilidad, etcétera. Por otro lado, la seguridad de recursos derivada de un empleo estable permite minimizar la angustia de no saber si se podrán satisfacer las necesidades más básicas a corto plazo.⁴¹⁶ En el contexto nacional, sin ir más lejos, la pérdida de este trabajo es lo que más preocupa a los ciudadanos, según datos del Centro de Investigaciones Sociológicas. Esto tiene sentido si se comprende que no es posible mantener un trabajo invariablemente pues, tal mantenimiento, depende en gran medida de que se cumplan las circunstancias económicas y productivas favorables necesarias pues, nadie en su sano juicio, transigiría en mantener unas altas tasas de empleo si estos consistiesen en, por ejemplo, cavar agujeros al tiempo que otros individuos se dedican a taponarlos, y así hasta la saciedad.⁴¹⁷ Es precisamente esta seguridad de

⁴¹⁶Soy personalmente consciente de que semejante afirmación ha sido aquí realizada haciendo uso de valores generales inferidos lógicamente pero que, en función de múltiples factores –económicos, demográficos, de decisiones propias, fiscales y un largo etcétera–, esto no halla siempre su correspondencia en la particularidad de los casos. Un ejemplo podría ser el mismo caso español. En España, según los recientes informes publicados por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos, una cantidad enormemente significativa de trabajadores se halla en riesgo de pobreza, aunque las causas de ello se deban analizar de forma individualizada en base a los factores variables mencionados.

EFE, “Una tercera parte de los españoles pobres tiene un trabajo remunerado”, *El Diario*, 16 de octubre, 2017, http://www.eldiario.es/economia/millones-personas-encuentran-pobreza-exclusion_0_697830464.html

Europa Press, “España es el país de la UE donde más riesgo de pobreza tienen los trabajadores extranjeros”, *La Vanguardia*, 18 de diciembre, 2017, <http://www.lavanguardia.com/vida/20171218/433741327282/espana-es-el-pais-de-la-ue-donde-mas-riesgo-de-pobreza-tienen-los-trabajadores-extranjeros.html>

Manuel V. Gómez, “España es el país de la UE con más porcentaje de trabajadores pobres”, *El País*, 10 de mayo, 2018, https://elpais.com/economia/2018/05/09/actualidad/1525891014_281592.html

Mucho se ha escrito también sobre el trabajo y la riqueza –principalmente desde una perspectiva ideológica. No haremos aquí referencia a estos estudios al considerar que esta tesis debe ser –dentro de lo posible– lo menos ideológica y más desinteresada posible, un principio académico que en muchas ocasiones parece que omitir sea –infelizmente– encomiable.

⁴¹⁷Los resultados completos, basados en las contestaciones a una encuesta multirespuesta pueden inquirirse en la página del propio CIS.

EFE, “El paro repunta como principal preocupación de los españoles”, *Cadena Ser*, 04 de enero, 2017,

recursos lo que permite escalar hasta el tercer nivel en la tetraédrica forma propuesta por Maslow. Como veremos más adelante, esta estabilidad de bienes es el soporte posibilitador de nuestra propuesta, aunque ya se han venido dando, *grosso modo*, indicios de ello. En consecuencia, estos dos primeros grupos establecidos por el estadounidense sí encajan en la definición de necesidad desde su relación con la supervivencia. Corresponde plantearse, no obstante, qué es lo que sucede de ahora en adelante.

Tras todo lo anterior, es el momento de tratar el escalón intermedio de la pirámide, el cual corresponde a las actividades de afiliación o sociales. Antes que Maslow, muchos grandes pensadores ya otorgaron esta característica relativa a la sociabilidad al ser humano. El propio Aristóteles defendió, a lo largo de toda su trayectoria como erudito, que esa era la condición natural del hombre y que, lo contrario, entrañaba ir contra la propia naturaleza o ser un dios –lo que al fin y al cabo, es exactamente lo mismo—. ⁴¹⁸

Aun cuando el individuo es capaz de exhibir tanto conductas prosociales como antisociales –tal como ya expusimos con anterioridad al hablar de abuso de confianza, falta de democratización, etcétera–, las constantes reflexiones acerca de este tema no han conseguido desvincular al hombre de esa colectividad o, cuanto menos, no de forma satisfactoria. Esto incluso cuando, célebres literatos como Jane Austen en *“Orgullo y Prejuicio”*, dotaron a tal sociabilidad de tan nímia importancia como para llegar a considerar que no se comprendía para qué vivíamos si no era *“para otra cosa [...] que servir de entretenimiento a nuestros vecinos, y reírnos de ellos cuando nos toca”*. ⁴¹⁹ De hecho, es tangible que con el paso del tiempo se ha conseguido perfeccionar la comprensión del hombre en sociedad y se le ha catalogado de individual, social e histórico –como hizo Zubiri– o de racionalmente egoísta

http://cadenaser.com/ser/2017/01/04/politica/1483531252_519697.html

George Simmel, *El pobre* (Madrid: Sequitur, 2014).

Friedman y Friedman, *Free to choose*, 40-41.

⁴¹⁸Aristóteles, *Política* (Madrid: Alianza Editorial, 2015).

Se entiende que ser un dios es ir contra la naturaleza sin que ello implique que, actuar contra la propia naturaleza, conlleve ser un Dios.

⁴¹⁹Citada en:

Akerlof y Shiller, *La economía de la manipulación*, 85.

Russell Hardin *et al.*, *Distrust* (Nueva York: Russell Sage Foundation, 2004).

—en línea con Ayn Rand—, pero en ningún caso de no social, como bien el célebre poliptoton latino “*homo homini lupus*” utilizado por Plauto y popularizado por Hobbes se encarga de recordar: una especie de individuo con tendencias tanto a la fisión como a la fusión con los demás.⁴²⁰ El dilema Schopenhaueriano de los erizos en búsqueda de calor corporal en pleno invierno sería otra postura de este tipo. En añadidura, esta individualidad combinada con cuotas de egocentrismo sería lo que ha contribuido a un “*entorno más autoritario*”, en palabras recientes del filósofo Josep Maria Esquirol.⁴²¹ Debe advertirse, a su vez, que la realización de un análisis del concepto de sociabilidad exclusivamente con fines biológicos puede conllevar a un reduccionismo impropio pues, ciertamente, factores históricos y sociales —es decir, contextuales— tienen un papel esencial que consigue minimizar enormemente aquellas necesidades naturalmente sociales o, cuanto menos, modificar sus prácticas, como por ejemplo en el caso del sexo.⁴²² (Ver Figura 75)

⁴²⁰Igual que sucedía con el lenguaje, el cual podía ser empleado en sentido positivo o negativo, lo mismo ocurriría con la sociabilidad. El propio Simmel definió el conflicto como una forma de intervención entre los hombres y, por ende, de sociabilización. La palabra, aunque con gran frecuencia es utilizada en su sentido positivo, es aquí empleada en su sentido más neutral: el de la inclinación al trato con las personas, sin que por ello deba asumirse un gusto de tal inclinación o algo incondicionalmente positivo de ella.

Joaquín Lomba Fuentes, “Ibn Paqûda: el ser humano ¿solitario o social?”, en *El patrimonio hebreo en la España medieval: singladuras del Arca. Actas de las II Jornadas de Historia del Arte Córdoba-Lucena, 27, 28, 29 y 30 de noviembre de 1999* (Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004). Xavier Zubiri, *Tres dimensiones del ser humano: individual, social, histórica* (Madrid: Fundación Xavier Zubiri, 2006).

Todd K. Shackelford y Viviana A. Shackelford, *The Oxford handbook of evolutionary perspectives on violence, homicide, and war* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

Pedro Rivas, “Acerca del valor del carácter social del ser humano. Una argumentación desde la evidencia y la inconsistencia pragmática”, *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, no. 37 (1997): 219-236.

Ayn Rand, *La virtud del egoísmo*.

Simmel, *El conflicto*, 17.

Beck, *Prisioneros del odio*, 70.

Jesús Mosterín, “Cultura y violencia”, *Daimon: Revista de filosofía*, no. 42 (2007): 26.

Smith, *Una investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*.

Bernard Mandeville, *La fábula de las abejas*.

⁴²¹Parece claro que, cuando Esquirol hablaba de “autoritarismo”, se refería a “totalitarismo” y no a “autoritarismo”, pero se entiende su idea. Este totalitarismo —simbólico— cobrará visibilidad en este y en subsecuentes puntos de la presente obra.

Josep Massot, “L’actual individualitat massificada genera un entorn més autoritari”, *La Vanguardia*, 26 de febrero, 2018, 33.

Antonio Rivera García, “Crisis de autoridad”, *Daimon: Revista de filosofía*, no. 26 (2002).

⁴²²Gonzalo Robledo, “Los vírgenes, la última amenaza de la natalidad en Japón”, *El País*, 21 de marzo, 2017, https://elpais.com/internacional/2017/03/20/mundo_global/1490008541_339286.html

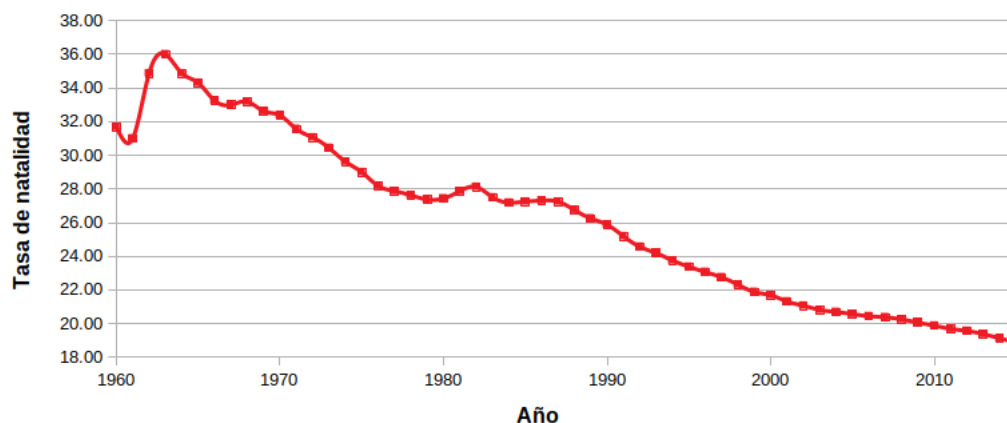


Figura 75: Tasa de natalidad anual por cada 1.000 personas. En 1963, por cada 1.000 personas nacían en el mundo 36,11 nuevos individuos. En 2016 esa cantidad fue de 18,88 mil: un 52,28 % menos en términos relativos. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018.

Es precisamente porque *“los hombres viven juntos no sólo a causa de la procreación, sino también para los demás fines de la vida”* que, sin semejante sociabilización, la especie humana no podría siquiera existir, pues no podría satisfacer sus necesidades materiales mediante el intercambio o la compraventa de mercancías, de afecto y demás.⁴²³ Excede decir que, biológicamente, el individuo está fisiológicamente capacitado para reproducirse con otros individuos de su misma especie o atesora el más completo sistema de comunicación para, precisamente, establecer tal socialización.⁴²⁴ (Ver Figura 76) Otro elemento que debería persuadir de contradecir semejante sociabilidad del ser humano se halla en la definición –inalterada desde 1948– de “salud” por parte de la Organización Mundial de la Salud. Según este organismo, la salud sería *“un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no*

Marga Castillo, “La natalidad desciende a mínimos históricos en España y vuelve a perder población”, *Expansión*, 22 de junio, 2017, <http://www.expansion.com/economia/2017/06/22/594b9005468aeb6c4b8b46b9.html>

⁴²³Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 239.

⁴²⁴Desde el Instituto de Biología Evolutiva de Barcelona se está investigando el procedimiento de socialización y estructuras sociales en diferentes tipos de seres vivos, como las termitas. Los resultados más recientes obtenidos por este Instituto sugieren que, el genoma, podría desarrollar un cometido clave en esta forma de vida –por lo menos en el caso de los organismos pluricelulares ya citados–.

Valentina Raffio, “El genoma de las termitas da pistas sobre el origen de la socialización”, *El Periódico de Cataluña*, 25 de febrero, 2018, <https://www.elperiodico.com/es/ciencia/20180225/genoma-termita-s-estudio-sobre-origen-socializacion-en-animales-6648197>

solamente la ausencia de afecciones o enfermedades".⁴²⁵ El individuo es, en consecuencia, sociable en tanto que tiene esa inclinación natural a la vecindad con las personas, aunque pueda esperar diferentes cosas de este trato y relación y, no menos importante, aunque el "bienestar social" que de ellos se derive pueda diferir enormemente en lo que a su significado se refiere entre diversos sujetos.⁴²⁶

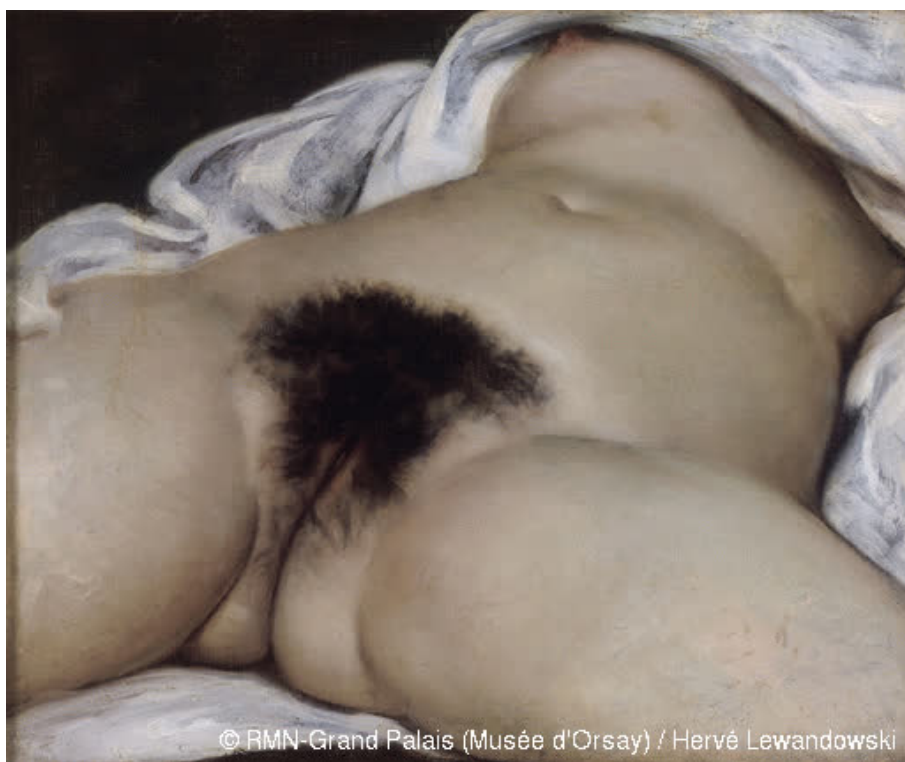


Figura 76: Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866, Óleo sobre lienzo, 46 × 55 cm, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski, Cortesía del Musée d'Orsay.

2.2. El papel de la ostentación

El lector habrá reparado en que, aun cuando se ha especificado con anterioridad que la pirámide de Maslow se constituye por cinco peldaños, en el punto anterior destinado a tal

⁴²⁵Tanto la definición como el año en el que fue aceptada pueden consultarse en la página web de la propia organización.

⁴²⁶Félix Ovejero Lucas, "Del mercado al instinto (o de los intereses a las pasiones)", *Revista de economía institucional* 2, no. 2 (2000): 76-110.

construcción psicológico-social hemos deliberado únicamente sobre los tres inferiores. Semejante actuación no dimana de un descuido sino que, para poder instaurar la concordancia entre el arte y su rol socio-simbólico, debemos focalizar toda la atención en el cuarto de los grupos propuestos por el estadounidense y, en concreto, en su vinculación con un término clave: el de ostentación.

En este contexto de necesidades más básicas –y recursos– saciadas como producto de la satisfacción de los tres primeros peldaños, el ser humano se encuentra sumergido en el estadio correspondiente al del reconocimiento. Dicha actividad, que según la Real Academia Española significa “*admitir o aceptar que alguien o algo tiene determinada cualidad o condición*” y que –no menos determinante–, según el diccionario Espasa-Calpe, implica una “distinción” tiene, como desarrollaremos, un factor social necesario e irremplazable.⁴²⁷

Según la propuesta teórica de Maslow, en este cuarto estadio correspondiente al reconocimiento y ya claramente ubicado en las actividades destinadas al crecimiento y no a la supervivencia, factores como el autorreconocimiento, la confianza, el respeto o el éxito serían estados y percepciones a ser poseídos.⁴²⁸ En relación con esto último podría declararse que, para aspectos como el autorreconocimiento o la confianza no es necesaria la existencia de una sociabilización. No obstante, en esta tesis consideraremos estas afirmaciones como poco ajustadas a la verdad pues, un proceso que derive en una confianza absoluta o en un reconocimiento –ya sea propio o comunitario– no puede más que establecerse en un entorno comparativo. Defender lo contrario sería eliminar el importante factor de lo social en la creación de la propia imagen y omitir, en este mismo sentido y dirección, lo que reza una de las frases más reiteradas del filósofo abanderado de la Escuela Madrileña, Ortega y Gasset: “*yo soy yo y mis circunstancias*”.⁴²⁹ Esta expresión del madrileño podría vincularse, también

⁴²⁷RAE, *Diccionario de la lengua española*.

Diccionario enciclopédico Espasa (Madrid: Espasa-Calpe, 2005).

Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 78.

⁴²⁸William D. McIntosh y Brandon Schmeichel, “Collectors and Collecting: A Social Psychological Perspective”, *Leisure Sciences* 26, no. 1 (2004): 85-97.

Mary M. Long y Leon G. Schiffman, “Swatch Fever: An Allegory for Understanding the Paradox of Collecting”, *Psychology and Marketing* 14, no. 5 (1997): 495-509.

⁴²⁹José Ortega y Gasset, *Obras completas* (Madrid: Ed. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, 2004),

desde una perspectiva psicologista, al control conductual percibido.⁴³⁰

Esta valoración sobre uno mismo y sus actividades en base a un entorno compartido con otros individuos –siempre y cuando puedan destinar sus pensamientos a estas cuestiones y no a otras más acuciantes para la supervivencia– tiene su más claro ejemplo en varios datos psico-clínicos que no en cualquier prolongada disertación que pueda aquí emprenderse.⁴³¹ Precisamente desde el análisis psicológico, esta relación entre las actitudes tomadas de forma individual con el objetivo de hallar tanto la aceptación social como la propia fueron investigadas –de tal forma que han generado una gran cantidad de posteriores reflexiones–, especialmente por parte de Icek Ajzen y su Teoría del Comportamiento Planeado o TPB por sus siglas en inglés.⁴³² Desde el campo de la economía, Erzo Luttmer detalló el modo en el que, una mayor cantidad en los ingresos de los vecinos, era una de las principales razones en los menores índices de felicidad autodeclarada.⁴³³

El lector a buen seguro evocará sin dificultades que, en este cuarto estadio, se ha hecho referencia a su vez a los términos de éxito y respeto. Sacando a colación lo anteriormente

757.

⁴³⁰Morton Deutsch y Harold B. Gerard, “A study of normative and informational social influences upon individual judgement”, *Journal of Abnormal & Social Psychology* 51, no. 3 (1955): 629-636.

⁴³¹En el espectro de la falta de confianza, datos como los de las depresiones asociadas al acoso escolar o terribles enfermedades como la anorexia y la bulimia suponen un caso ilustrativo de este causante social. Por el contrario, en el caso del exceso, los trastornos narcisistas –reconocidos legalmente– o el rol del ego son otros ejemplos establecidos, nuevamente, mediante un proceso comparativo. Una particularidad lingüística muy reveladora es la existencia de lo que los psicólogos denominan el “*alter ego*” para hacer referencia al trastorno de identidad disociativo. “*Alter ego*” significa, literalmente, “otro yo”, lo que ya evidencia, por imperativo significativo, la existencia de la propia imagen y personalidad en relación –y comparación– a alguien más.

Elan Golomb, *Trapped in the mirror: adult children of narcissists in their struggle for self* (Nueva York: W. Morrow, 1992).

Fernando Heredia Martínez, “La personalidad narcisista. Aspectos clínicos, psicoanalíticos y médico legales”, *La ley penal: revista de derecho penal, procesal y penitenciario*, no. 100 (2013): 9.

Redacción y EFE, “El 70 % de los niños que sufre acoso escolar desarrolla un trastorno mental”, *La Vanguardia*, 27 de octubre, 2016, <http://www.lavanguardia.com/sucesos/20161027/411376322723/70-ninos-sufre-acoso-escolar-desarrolla-transtorno-mental.html>

Ana Domingo Rakosnik, “Más de 28.000 jóvenes sufren anorexia o bulimia”, *La Razón*, 10 de noviembre, 2013, <https://www.larazon.es/local/cataluna/mas-de-28-000-jovenes-sufren-anorexia-o-bulimia-KH4292851>

⁴³²Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 135.

⁴³³Erzo F. P. Luttmer, “Neighbors As Negatives: Relative Earnings And Well-Being”, *Quarterly Journal of Economics* 120 (2005): 963-1002.

expresado en relación al arte, la vinculación entre estos conceptos y la posesión de estos objetos artísticos se certifica por momentos y es que, se recordará sin demasiadas contrariedades, que hemos definido el arte como algo no útil en su sentido estricto, pero que como hemos también manifestado, el ser humano no es caótico o anárquico en sus acciones. Hemos expuesto la posibilidad, a su vez, de que el valor del arte resida en lo simbólico de éste, lo cual puede comprenderse acrecentadamente llegados a este punto.

En relación con los razonamientos que se han venido presentando, en una estructura social en la cual una significativa cantidad de sus miembros no deben destinar su tiempo y recursos a la satisfacción de las necesidades de subsistencia, pueden asignar sus recursos materiales y temporales a otros objetivos –haciendo uso de lo que los economistas catalogan como renta discrecional–, entre ellos, aquellos destinados a la transmisión de una imagen de éxito y respeto, tal como a su vez sugieren los sondeos llevados a cabo tiempo atrás por Belk y por Wallendorf.⁴³⁴ A pesar de lo complejo y peligroso de utilizar determinados términos, posiblemente no sería desmedido el catalogar este tipo de actividades destinadas al éxito y al respeto de lujos, entendiendo un lujo como la “*abundancia de cosas no necesarias*” –como el arte o la cirugía plástica– y no como un juicio despreciativo a ciertos tipos de consumo.⁴³⁵

⁴³⁴Russell Belk W. y Melanie Wallendorf, “Of Mice and Men: Gender Identity in Collecting”, en *The material culture of gender, the gender of material culture* (Hanover: The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1997).

Werner Muensterberger, *Collecting: an unruly passion* (Princeton: Princeton University Press, 2016).

Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 10.

⁴³⁵RAE, *Diccionario de la lengua española*.

Soy consciente de la felonía a la propuesta de Maslow que esta afirmación comporta pues, para el norteamericano, todo eran necesidades. No obstante, esta concepción de las necesidades muy tradicionalmente aceptada por las corrientes liberales no puede ser en este punto en concreto secundada pues, una necesidad, siempre ha sido la “*carencia de las cosas que son menester para la conservación de la vida*”, siguiendo una vez más con la definición lingüística del término. Marcuse, por su parte, distinguió entre “necesidades verdaderas” y “necesidades falsas”, siendo estas últimas pre-condicionadas. Por otro lado, lo intrincado de hacer uso de conceptos como éxito o respeto reside en que, desde esta perspectiva, se comprenden como resultado de un juicio social mientras que, para otros y a nivel personal, el éxito podía residir en viajar, adquirir un coche sin solicitar un préstamo, formar una familia o en ilimitadas variantes individuales.

Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incertidumbre”, 123.

Marcuse, *El hombre unidimensional*, 33-35.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 216-218.

Quintanilla Pardo, *Psicología del consumidor*.

(Ver Figura 77)



Figura 77: Las populares coleccionistas –e indubitablemente amantes de la cirugía plástica– angelinos Jane y Marc Nathanson en la cena benéfica anual del programa Sócrates el 7 de julio de 2018 en Aspen. © Artnews, 2018.

Los juicios de valores con respecto a las sociedades enfocadas a los lujos –por si alguien tuviese un peculiar interés en ello– no han estado, sin embargo, aislados de la filosofía. De hecho, clásicos como el árabe conocido por el nombre Ibn Khaldun –por lo inacabable de su nombre completo– y nacido en 1332 ya advirtió –según su criterio– de que el paso de la simplicidad a los lujos comportaba el arranque del declive social.⁴³⁶ Aún con mucha anterioridad, Platón consideró esta dinámica como el paso de una “ciudad sana” a una “ciudad febril” gobernada por la superfluidad de la multiplicidad de deseos y, Anaxágoras, defendió la felicidad como algo alejado del poder y la riqueza en lo que es, claramente, una oposición a los principios de la escuela manchesteriana de economía y algunos de sus

⁴³⁶Citado en:
Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, 90-92.

miembros, como Bentham y su *felicific calculus*.⁴³⁷ Incluso en tiempos modernos, Baudrillard se sintió en la obligación de diferenciar entre una sociedad de la abundancia típicamente primitiva –en tanto que se disponía de recursos y técnicas para sobrevivir sin demasiados contratiempos y que derivó incluso en el paso del nomadismo al sedentarismo– de lo que, para él, eran las actuales sociedades: “una carestía lujosa y espectacular” fruto de que, aunque los sujetos valoran como provechoso el vivir en comunidad, siguen atesorando deseos eminentemente individuales a pesar de que para tal fin deba actuarse profusamente, con magnificencia e incluso con “*exuberancia irracional*” –en términos del expresidente de la Reserva Federal estadounidense Alan Greenspan—. ⁴³⁸ La sentencia del filósofo francés se

⁴³⁷Platón, “Libro II”, en *La República* (Madrid: Alianza Editorial), 2000.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 293.

Ernesto D’Amico, “La justicia y el filósofo”, en *Platón en el Callejón: Tomás Abraham y el Seminario de los jueves* (Buenos Aires: Editorial Eudeba, 2017).

Jeremy Bentham, *Escritos económicos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965).

⁴³⁸Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 66.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 123.

Russell, *El poder*, 189.

Robert H. Frank, *Luxury fever: weighing the cost of excess* (Princeton: Princeton University Press, 2010).

En amparo y en honor al texto platónico debe especificarse que para él una ciudad febril no necesariamente era una ciudad injusta y que, el uso del vocablo “deseos” para aquello que desde una perspectiva liberal suele denominarse “necesidad” parece, a título propio, mucho más oportuno.

A su vez, debe advertirse que los juicios de valor realizados por estos autores, fueron con frecuencia pensados desde perspectivas religiosas, morales, etc., lo que en la actualidad ha cedido terreno a las críticas eminentemente ecologistas, algo de un mayor valor que las primeras posiciones si se piensa que cada vez antes los recursos son más escasos y que existen autores que han propuesto sistemas en los que cultura y naturaleza no son entes separados. Un caso extremadamente sorprendente de esta unión entre naturaleza y cultura son los bosquimanos *kung* descritos por Richard Lee, aunque puede que eso sea más por necesidad que por libre voluntad. Por otro lado, las posturas más extremadamente ecologistas, en muchas ocasiones, parecen incluso desear que el hombre dejase de respirar para no exhalar la más mínima cantidad de dióxido de carbono. (Ver Apéndice A Figura A.9)

Europa Press, “La humanidad agota hoy los recursos que la Tierra produce en todo un año”, *La Vanguardia*, 02 de agosto, 2017, <http://www.lavanguardia.com/natural/20170802/43270260867/humanidad-agota-recursos-un-ano-tierra.html>

A. L. Kroeber, *The nature of culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

Félix Ovejero Lucas, “Democracia de mercado y ética ambiental”, *Claves de razón práctica*, no. 68 (1996): 55-63.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 69.

Teresa Guerrero, “Los bosquimanos también quieren una vida moderna como la nuestra”, *El Mundo*, 02 de junio, 2014, <https://www.elmundo.es/ciencia/2014/03/12/531f6b6122601d6a4c8b458a.html>

Friedman y Friedman, *Free to choose*, 215.

Redacción, “¿Exuberancia irracional de nuevo?”, *Cinco Días*, 07 de diciembre, 2016, https://cincodias.elpais.com/cincodias/2007/07/06/sentidos/1183688836_850215.html

halla también un tanto en línea con la transición de la comunidad a la sociedad noticiada por Ferdinand Tönnies y que implicaba desmedro y pérdida de calidad humana.⁴³⁹ (Ver Apéndice D Texto D.4) Lo que parece claro es que, con una mayor o menor influencia directa de las teorías económicas de Quesnay (fisiocracia) o Keynes (keynesianismo) –para quienes era necesario que todo el mundo desembolsase la totalidad de sus fondos en aras de dar viabilidad al sistema–, el ser humano desea consumir incluso más que aquello que atesora, como fácilmente se extrae del número de créditos solicitados a las entidades prestatarias en España –algo que no es exclusivo del ámbito nacional y que minimiza, por ende, aquella afirmación de que los españoles son materialistas en extremo, pues no lo son más que muchos forasteros—. ⁴⁴⁰ (Ver Figuras 78, 79, 80 y 81) Para comprender semejante pluralización del comentario por algunos vertido con los españoles como destinatarios es suficiente con visitar China, Rúsia, los Emiratos Árabes Unidos... o, si se anteponen datos objetivos –tal como así debería ser–, consultar los anuarios de la “*Financial Capability in the United States*” [capacidad financiera en los Estados Unidos], publicación en línea y con acceso abierto que abastece cifras informativas equivalentes al caso español. En este orden de ideas y en vinculación directa con el arte, el incidente de Alan Bond es un caso por antonomasia de la

⁴³⁹Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 69.

⁴⁴⁰El motivo por el que los españoles solicitan un préstamo –es decir, dinero del que no disponen para adquirir recursos que no alcanzan a poseer– a una entidad prestadora es, en segundo lugar, una segunda residencia, algo más típico de la querencia que de la necesidad. Debe notarse, a su vez, que según el mismo informe uno de los grupos más proclives a este tipo de petición son individuos con altas rentas. Los datos sobre el uso de las tarjetas de crédito detentan también información en este mismo orden –excepto para los casos en los que su uso no es comprendido correctamente y, consecuentemente, esos datos son inducidos por el error y no por la voluntad—. (Ver Apéndice A Figura A.10)

Maurizio Lazzarato, *La fábrica del hombre endeudado: ensayo sobre la condición neoliberal* (Madrid: Amorrortu, 2013).

Piotr Misztal, “The Relationship Between Savings and Economic Growth in Countries With Different Level of Economic Development”, *Financial Internet Quarterly “e-Finanse”* 7, no. 2 (2011): 17-29.

Guillermo Ginés, “¿Para qué piden un crédito los españoles?”, *ABC*, 05 de septiembre, 2017, http://www.abc.es/economia/abci-para-piden-credito-espanoles-201601250225_noticia.html

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 23-24.

Ángel Villarino, “El precio del amor: las escuelas para cazar millonarios causan furor en China”, *El Confidencial*, 22 de junio, 2011, https://blogs.elconfidencial.com/mundo/historias-de-asia/2011-06-22/el-precio-del-amor-las-escuelas-para-cazar-millonarios-causan-furor-en-china_596451/

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 121.

Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 30.

Akerlof y Shiller, *La economía de la manipulación*.

situación planteada.

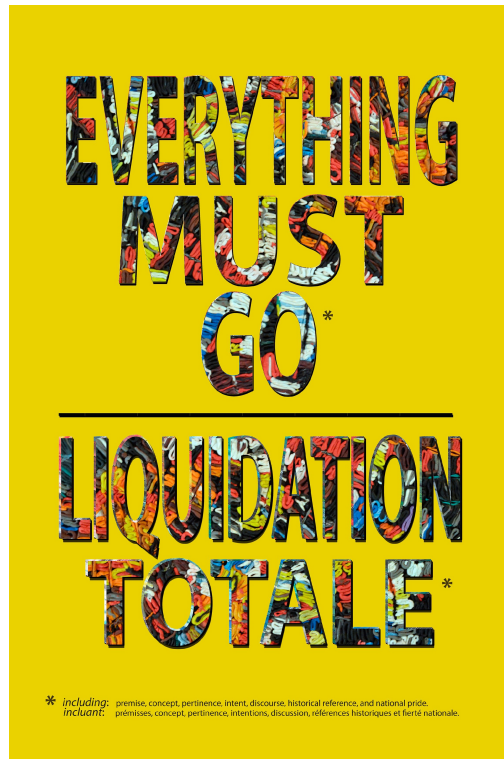


Figura 78: Michèle Provost, *Everything must go / Liquidation totale*, 2018, Folleto de papel, Dimensiones variables, © Michèle Provost, Cortesía del artista.

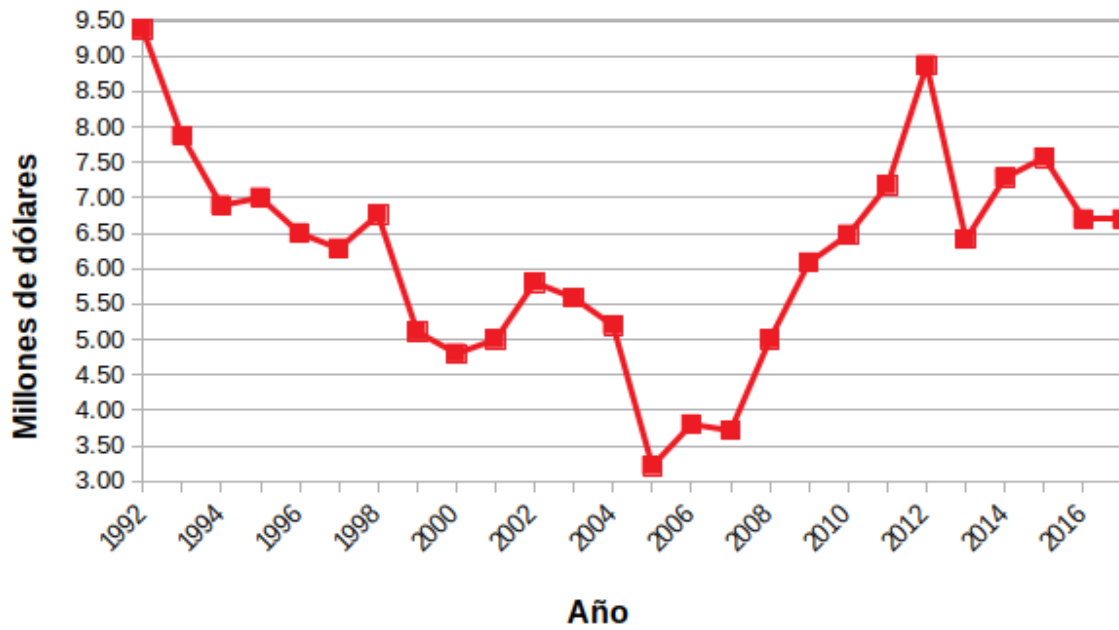


Figura 79: Ahorro personal como porcentaje del ingreso personal disponible. Para el caso estadounidense, en 1992, el porcentaje de ahorro personal era del 9,4 %, pasando a ser del 6,7 % en 2017. La tendencia a un menor ahorro se evidencia en términos generales, mostrando su máximo en 2005, con un 3,2 %. Los repuntes en el ahorro coinciden con momentos de incertidumbre en el mercado y crisis económicas, volviendo a observarse la inclinación por la escasez de ahorro cuando la estabilización y la vuelta de confianza tienen lugar. Elaboración propia. Fuente: U.S. Bureau of Economic Analysis, 2018.

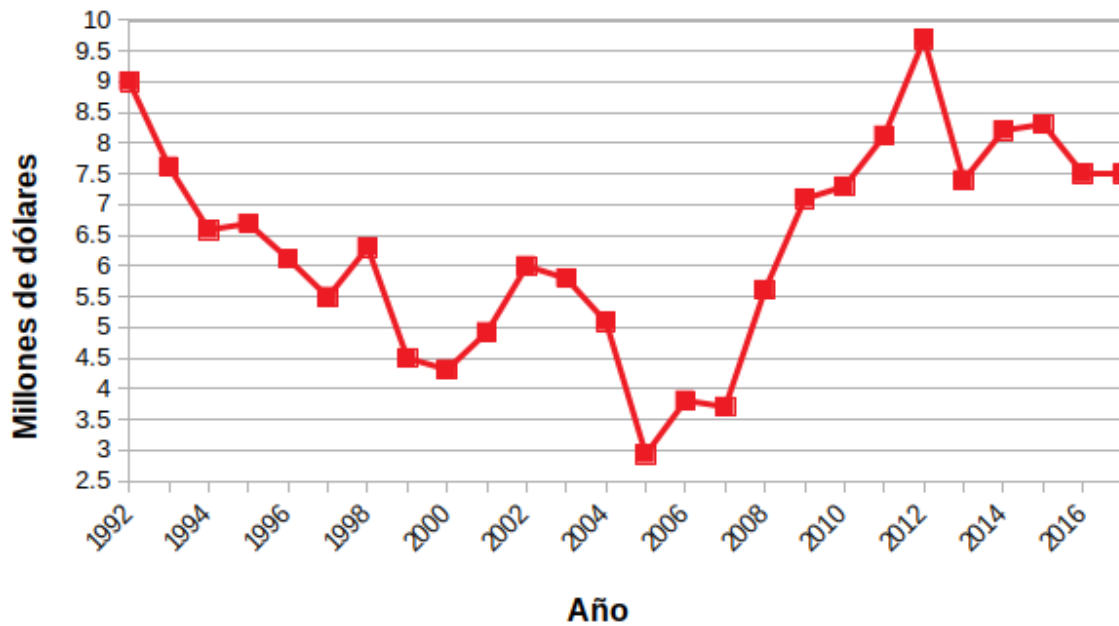


Figura 80: Ahorro familiar como porcentaje del ingreso disponible del hogar. Para el caso estadounidense, en 1992, el porcentaje de ahorro personal era del 9 %, pasando a ser del 7,5 % en 2017. La tendencia a un menor ahorro se evidencia en términos generales, mostrando su máximo en 2005, con un 2,9 %. Los repuntes en el ahorro coinciden con momentos de incertidumbre en el mercado y crisis económicas, volviendo a observarse la inclinación por la escasez de ahorro cuando la estabilización y la vuelta de confianza tienen lugar. Elaboración propia. Fuente: U.S. Bureau of Economic Analysis, 2018.

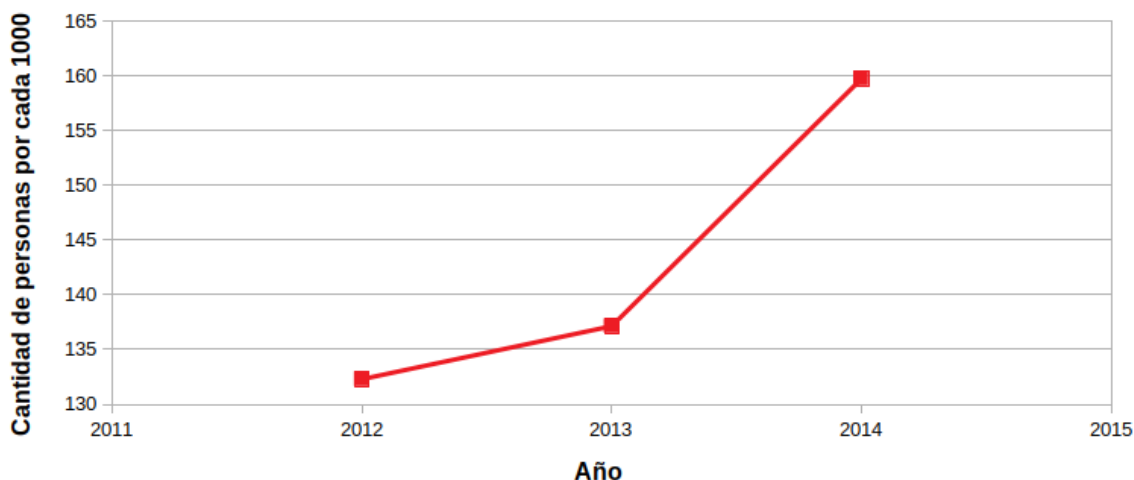


Figura 81: Prestatarios de bancos comerciales (por cada 1.000 adultos) A pesar del escaso período informado por parte del Banco Mundial, la progresión en lo que se refiere al incremento de préstamos a nivel mundial entre el año 2012 y 2014 imposibilita el argumento de que el materialismo y el deseo de un consumo superior al posibilitado por los ingresos es un asunto exclusivo de una zona geográficamente delimitada. No es menos cierto que no todas las nacionalidades contribuyen en igual medida a los datos absolutos presentados. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018.

El magnate y prócer australiano adquirió, a finales de la década de los 80, “Los Lirios” de Vincent Van Gogh. Para ello, empero, solicitó financiación a dos entidades. La primera de ellas a un banco de Oceanía y, la segunda, a “*Sotheby’s Financial Services*” –filial de la casa de subastas con el mismo nombre que concede préstamos a sus compradores—. Éste último, era

“por la mitad del precio de remate: 27 millones de dólares por un año, renovable otro año más, cuyo aval era el propio cuadro. En la subasta Bond pujaba por teléfono al igual que su contrincante y aspirante a poseer el cuadro, otro pujador cuya identidad aún se desconoce. [...] La operación terminó mal. En octubre de 1989 Alan Bond desveló que no había podido hacer frente al pago de Sotheby’s, restándole aún entre un 10 y un 25 % por saldar (entre 5 y 13 millones de dólares) [...] Las repercusiones inmediatas fueron: bajada de precios, precaución por parte de compradores e inversores y replanteamiento de la política de préstamos que

realizaba Sotheby's".⁴⁴¹ (Ver Figura 82)



Figura 82: Gillian Wearing, *Signs that Say What You Want Them To Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You To Say*, 1992-3, Fotografía a color, Estampado cromogénico sobre papel, 1325 × 925 × 45 mm, © Gillian Wearing.

Sin embargo, en pleno 2019, el informe de la Fundación Europea de Bellas Arte reveló que los préstamos a coleccionistas independientes siguen representando una enorme cantidad –de hasta el 90 %– de los 20 millones de dólares que se estima son destinados al mercado financiero del arte.⁴⁴² Las semejanzas con el caso actual en China son también remarcables.

⁴⁴¹Ana Pilar Vico Belmonte, “El mercado de la pintura y escultura antiguas”, en *Los bienes artísticos y de colección en el mercado del arte* (Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013).

Georgina Adam, “From Van Gogh to Richter—what happens when bidders fail to pay up at auction?”, *The Art Newspaper*, 23 de enero, 2018, <https://www.theartnewspaper.com/news/hammer-horror-as-bidders-won-t-pay-up>

⁴⁴²Taylor Dafoe y Tim Schneider, “Athena Art Finance Was Founded With \$280 Million in Funding. It Was Just Sold for Only \$170 Million”, *Artnet*, 10 de abril, 2019, <https://news.artnet.com/market/athena-art-finance-yiledstreet-1513456>

Georgina Adam, *Dark side of the boom: the excesses of the art market in the 21st century* (Farnham: Lund Humphries, 2017).

En el país asiático, Beijing International Auction House Poly –la cual es la casa de subastas más importante por su afiliación al gobierno y la segunda en términos económicos solamente por detrás de China Guardian y por delante de Beijing Council–

“provide the financial service to the client who needs financial support. [...] But sometimes they buy something, and they just don’t have the way to quickly deliver the money. Then we look at this buyer’s credit, and if their background shows good credit, we can provide the service to finance the deal, such as arranging a loan from Minsheng Bank to deliver the money to the seller”

[proporciona el servicio financiero al cliente que necesita apoyo financiero. [...]
Pero a veces compran algo y simplemente no tienen la manera de entregar el dinero rápidamente. Luego, analizamos el crédito de este comprador y, si su historial muestra un buen crédito, podemos proporcionar el servicio para financiar el acuerdo, como por ejemplo solicitar un préstamo del Minsheng Bank para entregar el dinero al vendedor]

en palabras de Li Da, su Gerente General.⁴⁴³ Muchos otros profesionales, no obstante, alegan que existen problemas en lo referente a las garantías de seguridad de pago, ya que tras la realización de la oferta, los adquirientes se desentienden del pertinente desembolso. Con referencia a esta observación, esto mismo viene a ser confirmado por un informe de la Chinese Auction Industry Association, la cual estimó entre un 40 % y un 50 % la cantidad de ventas en subasta que, en el contexto chino, no se completan.⁴⁴⁴ En relación a esta situación puede ser de interés el concepto de *“bezzle”* acuñado por el economista John Kenneth Galbraith, aunque no podemos aquí prolongar nuestra explicación sobre tal admisible conexión al no querer

⁴⁴³Barbara Pollack, “China’s Growing Auction Giant”, *Artnews*, 21 de octubre, 2013, <http://www.artnews.com/2013/10/21/chinas-growing-auction-giant/>

⁴⁴⁴Barbara Pollack, “China’s Growing Auction Giant”, *Artnews*, 21 de octubre, 2013, <http://www.artnews.com/2013/10/21/chinas-growing-auction-giant/>
Daniel Grant, “Buyer’s remorse & The auction business”, *Artnet*, s/f, <http://www.artnet.com/magazine/news/artmarketwatch/problems-with-chinese-bidders-6-6-12.asp>

establecer un dilatado texto basado en un acontecimiento empleado de modo auxiliar.⁴⁴⁵

Tras lo dicho y llegados a este punto, sería bueno no incurrir en el error de pensar que el éxito o el respeto son conceptos unidireccionales. El éxito, el respeto y el poder pueden ser obtenidos por causas económicas, culturales, religiosas, de fuerza, etcétera. De ello era muy consciente Bertrand Russell, quien llegó a establecer una equiparación entre las heterogéneas formas del poder con las de la energía.⁴⁴⁶ Sin embargo, en una sociedad materialista, sin duda una de las formas de ser asociados a semejantes consideraciones de corte positivo es mediante la tenencia de determinada clase de objetos como, por sus características, el arte.⁴⁴⁷ En línea con lo aquí manifestado no debería extrañar que, con frecuencia, el arte –su posesión, pues ya dijimos que para disfrutar de él no es necesario adquirirlo– se haya considerado, además de como un “*credence good*”, un bien de mérito, de Veblen y de información asimétrica, también como un bien posicional en una “cultura del honor”, como algunos así lo han defendido.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵Nótese que, en las subastas, el sistema de ventas utilizado coincide con otros sectores en lo que a mostrar el producto a varios clientes a la vez se refiere. Esto transmite el temor a que puedan perder el objeto si no toman una decisión rápida –aunque no necesariamente racional—. Un histórico ejemplo publicitario de este hecho es el de aquella compañía automovilística que, en prensa escrita, destinó una hoja en blanco completa a inscribir, únicamente, que el vehículo no podía ser mostrado, ya que acababa de venderse. Frecuentemente, los momentos previos a las pujas son también irrigados con champán, vino, etc., lo que invita a cuestionarse hasta qué punto los contratos establecidos en estas condiciones deberían –o no– ser válidos a efectos legales. Sobre el concepto de “*bezzle*” anteriormente citado:

John K. Galbraith, *El crash de 1929* (Barcelona: Ariel, 2007).

David Le Bris, “What is a market crash?”, *Economic History Review* 71, no. 2 (2018): 480-505.

Satyajit Das, “Investors ignore the ‘bezzle’ at their peril”, *Financial Times*, 02 de marzo, 2016, <https://www.ft.com/content/c8f932b2-cf1a-11e5-92a1-c5e23ef99c77>

⁴⁴⁶Russell, *El poder*, 13.

⁴⁴⁷McIntosh y Schmeichel, “Collectors and Collecting”, 85-97.

Helga Dittmar, *The social psychology of material possessions: to have is to be* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf St. Martin’s Press, 1992).

⁴⁴⁸Un bien posicional sería “*en una economía formada por dos [o más] individuos [–condición imprescindible para la existencia de tal economía–] [...] un bien tal que lo que un individuo consume en cantidad positiva debe ser consumida por el otro en la misma cantidad negativa*”. El arte sería, por lo tanto, un instrumento de crecimiento individual basado en la diferenciación –cualitativa pero como consecuencia de mayores recursos cuantitativos– con el otro. Este hecho coincide con Russell en que “*con las necesidades satisfechas se busca más dinero por el poder [que de la compra de determinados objetos se obtiene], no por motivos económicos*”. Cabe señalar en este punto la variación que defendió Pau Rausell al exponer que, la razón por la que el dinero se aproxima a las artes, es para generar más dinero.

Podría, a su vez, duplicarse aquí la cita plasmada con anterioridad sobre la imperfección –en sentido aristotélico– del arte y del dinero al no ser, ninguno de ambos, deseados por sí mismos.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 34.

Massimiliano Vatterio, “Un análisis gráfico de los bienes posicionales: consumo, valoración y fallos del mercado”, *RAE: Revista Asturiana de Economía*, no. 46 (2012): 155-164.

En este sentido y dirección no debe disminuirse la importancia del alcance de otras formas de poder, éxito y reconocimiento como el religioso-espiritual, militar o cualquier otra de sus formas. No obstante, no puede plantearse esta cuestión de forma inocente y pensar que, el poder religioso o militar –por poner dos ejemplos– no han desarrollado en o han sido consecuencia del poder económico, lo que se ha transformado en la posibilidad de poseer y exhibir –también para éstos– determinados objetos materiales de prestigio, como el arte.⁴⁴⁹ De todos modos, para dotar de vigencia a esta afirmación debería ser suficiente con apreciar la gran cantidad de piezas artísticas albergadas en los Museos Vaticanos o inquirir en cualquier manual de Historia clásica y contemporánea sobre el rol que ha desarrollado el ejército en las expoliaciones y la incautación de bienes artísticos. (Ver Figura 83) Gracias a lo atávico de nuestro actual lenguaje con el latín, incluso podemos observar esta relación entre objetos materiales y simbólicos del éxito en expresiones tan usuales en lo que a la adquisición de arte se refiere como “subasta”; en efecto, tal como Vico plasma en uno de sus textos,

*“etimológicamente la palabra «subasta» procede del término latino subhasta, «bajo la lanza», ya que tras la batalla los objetos obtenidos con el botín requisado al vencido se vendían al mejor postor entre las mesnadas romanas, y el anuncio del comienzo de la venta se hacía hincando una lanza (hasta en lengua latina) en la parte más alta del campo de batalla, así pues la subasta se desarrollaba bajo la lanza, subhasta”.*⁴⁵⁰

Russell, *El poder*, 12-14.

Pau Rausell Köster, *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana: un ensayo sobre las tramas entre economía, cultura y poder* (Valencia: Tirant lo Blanch, 1999).

Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 47-49.

Beck, *Prisioneros del odio*, 263.

⁴⁴⁹Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 25-28.

Idem, 42.

⁴⁵⁰Vico Belmonte, “El mercado de las subastas de arte”, 4.

En este mismo punto, la Dra. Vico aporta otro dato que coadyuva a la comprensión de la relación entre la posesión de estos objetos artísticos y el poder económico ya desde antaño cuando, realizando el mismo análisis lingüístico pero desde el inglés o el alemán, clarifica: “*el término inglés (auction) o el alemán (auktionen)*



Figura 83: Esteban March, *Escena militar con el saqueo de un poblado*, Siglo XVII, Aguada parda; Pluma, Papel verjurado, amarillento, 190 mm × 235 mm, © Museo Nacional del Prado, Cortesía del Museo Nacional del Prado.

En esta conexión entre fuerza y dinero proyectada en los objetos simbólicos representativos de éxito y respeto reparó, una vez más, Bertrand Russell.⁴⁵¹ Para el galés, en condiciones primitivas, el poder militar era la fuente —generalmente— de otras clases de poder —entre ellas el económico—. ⁴⁵² No sería justo con el desarrollo del pensamiento humano, pero, silenciar

tienen su origen en la palabra, también latina, con la que se denominaba este método de venta en su época: augeo, cuyo significado era aumentar o acrecentar, que aludía directamente al método de subastas en alza, que eran las que entonces se celebraban". Quien obtenía lo vendido bajo el poder de la lanza, por ende, era aquél con mayor (auge) poder económico.

⁴⁵¹También Simmel:
Simmel, *El conflicto*, 66.
Idem, 43.

⁴⁵²Russell, *El poder*, 12.
Como ya hemos dicho con anterioridad, posiblemente el vínculo entre fuerza y economía no sea unidireccional, pero certificar la relación entre ambas no parece desatinado. Antes de las observaciones del británico e incluso del comportamiento de los soldados romanos, Aristóteles ya asignó a las motivaciones de los soldados las futuras riquezas y, Heródoto, a los espartanos la imposibilidad de resistir el soborno, algo contrario a lo que generalmente se percibe en la cultura general sobre tal pueblo guerrero.
Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 233.

que el posicionamiento del británico tomó –de forma consciente o inconsciente– el vestigio de precursores pensadores como Thorstein Veblen o Aristóteles, quien ya divisó, a su vez, que “*la vida de negocios es algo violento, y es evidente que la riqueza no es el bien que buscamos, pues es útil en orden a otros*”, algo perceptible ya desde las colecciones tardo-helenísticas y que ejemplifica tanto la apropiación material como simbólica residente en estas prácticas comerciales.⁴⁵³

En este mismo sentido, ya en la Edad de Hierro los objetos obtenidos en batalla se convertían en objetos simbólicos de poder. De hecho, en no pocas ocasiones se embellecían los cráneos de los vencidos con diferentes significaciones, si bien una de las más comunes era la de que al poseer el cráneo atributos simbólicos, éste proporcionaba al triunfador un cierto simbolismo mágico con las virtudes del difunto subyugado.⁴⁵⁴ (Ver Figura 84)

Debe notarse que, en fechas mucho más contemporáneas, prestigiosos ensayistas como Veblen o Formanek han mantenido en sus escritos esta relación entre adquisición, consumo y agresividad.⁴⁵⁵ En esta línea, en los casos de sujetos que han tratado el asunto del coleccionismo –en general– desde una perspectiva del género y no desde el estatus socio-económico, llegaron a afirmar que las mujeres eran “*simples compradoras de baberos*” y que, cuando adquirían algo, debido a su “*carácter [...] sensible o menos agresivo*” su tendencia de destinaba a objetos principalmente decorativos.⁴⁵⁶ (Ver Figura 85)

Shiner, *La invención del arte*, 254.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 170.

Russell, *El poder*, 84.

Idem, 121.

⁴⁵³Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 29.

Bourdieu, *La distinción*, 120.

Idem, 247.

Shiner, *La invención del arte*, 56.

⁴⁵⁴Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (Buenos Aires: Katz, 2009).

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 96.

Helga Dittmar, *The social psychology of material possessions*.

⁴⁵⁵Veblen, *Teoría de la clase ociosa*.

Ruth Formanek, “Why They Collect: Collectors Reveal their Motivations”, *Journal of Social Behaviour and Personality* 6, no. 6 (1991): 275-286.

⁴⁵⁶Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 163-166.



Figura 84: Cráneo enclavado encontrado en el año 2012 en Puig de Sant Andreu (Ullastret), España. Los arqueólogos responsables del hallazgo otorgaron a esta pieza, entre otras, la finalidad simbólica referida en el cuerpo de texto, © Museo de Arqueología de Cataluña, Cortesía del Museo de Arqueología de Cataluña.

Aunque algunos autores siguen en la actualidad debatiendo acerca de si las prácticas técnicas y embellecedoras realizadas por los primeros hombres –o sus ancestros– son o no arte, este tema no será aquí detallado pormenorizadamente pues ni se es historiador ni arqueólogo, por lo que infelizmente no se dispone de los conocimientos suficientes como para opinar con valor alguno sobre este aspecto.⁴⁵⁷ (Ver Figura 86) Sin embargo, sí que parece

⁴⁵⁷Josep Corbella, “Los neandertales pintaron el arte rupestre más antiguo del mundo”, *La Vanguardia*, 22 de febrero, 2018, <http://www.lavanguardia.com/ciencia/20180222/44979831068/pinturas-rupestres-neandertales.html>

Carlos López, “Los neandertales pintaron en España el primer arte rupestre del mundo”, *La Vanguardia*, 22 de febrero, 2018, <http://www.lavanguardia.com/vida/20180222/44988172044/los-neandertales-pintaron-en-espana-el-primer-arte-rupestre-del-mundo.html>

Michele Catanzaro, “Los neandertales también pintaban en cuevas”, *El Periódico de Cataluña*, 22 de febrero, 2018, <https://www.elperiodico.com/es/ciencia/20180222/neandertal-arte-rupestre-pensamiento-simbolico-science-6643627>

André Gourhan, *The dawn of European art: an introduction to Palaeolithic cave painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).



Figura 85: Marinus van Reymerswaele, *El cambista y su mujer*, 1539, Óleo sobre tabla, 83 × 97 cm, © Museo Nacional del Prado, 2018, Cortesía del Museo Nacional del Prado.

bastante aceptado entre la comunidad científica que, como derivación del rito, los objetos materiales, tangibles e inmediatos adquirieron un rol simbólico, cultural y social que no habían atesorado con anterioridad, dando la cultura mosteriana o el ejemplo de los cráneos buena fe de ello.⁴⁵⁸

En la creación de estos valores simbólicos (expresión también usada por Cassirer) del objeto tuvieron participación –probablemente– varios factores tanto de índole biológico –estas prácticas iniciales se asocian al *Sapiens Neandethalensis*, con mayor tamaño cerebral que los actuales humanos– como social ya que, en los siguientes años, se comenzó a desarrollar la

Diego Garate Maidagan, “New Insights into the Study of Paleolithic Rock Art: Dismantling the “Basque Country Void””, *Journal of anthropological research* 74, no. 2 (2018): 168-200.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 11-14.

Danto, “Filosofía y arte”.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 24.

Dickie, *El círculo del arte*, 32-33.

⁴⁵⁸Rovira, *Artesanía, art i societat*, 94.

Bozal Fernández, *Historia de las ideas estéticas I*, 17.



Figura 86: Liana Finck, 10-12-2018, 2850 × 2650 Blanco y negro JPEG, © Liana Finck/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

cultura del sedentarismo, lo que convertía el rito –como en el caso de la cultura mosteriana– en algo viable y fruto de un determinante cambio organizativo-social.⁴⁵⁹ Es importante destacar en este punto que, prosiguiendo con la muestra de la cultura mosteriana, no todos los cuerpos eran enterrados sino que, el rito y su simbolismo, era un modo de distinción social.⁴⁶⁰ Con lo aquí expuesto quiere mostrarse cómo algunos objetos han sido considerados extraordinarios desde los orígenes de nuestra concepción del hombre no por sus particularidades objetivas, sino por su ubicación en un entorno social y cultural determinado que ha ejercido el papel de dador de significados simbólicos y distintivos.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ *Idem*, 11.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 173.

⁴⁶⁰ *Idem*, 98.

⁴⁶¹ La exposición que tuvo lugar en el Museo de Arqueología de Cataluña de octubre de 2015 a enero de 2016 titulada “Caps tallats: símbols de poder” fue una breve pero representativa muestra de lo expuesto en el cuerpo de texto.

Resulta pertinente agregar que, a la larga y con el perfeccionamiento de las sociedades, “los cambios en el nivel de los conceptos [siguieron y han seguido estando] vinculados a factores sociales y económicos especí-

Así, los objetos simbólicos –como el arte– deben de ser objetos dotados de valor en sociedad, tal como, en verdad, parece ser su disposición.⁴⁶² Esta sociedad se tornaría imprescindible si se comprende el simbolismo como una forma comunicativa –tal como Herbert Read postuló– y es que, para que cualquier mensaje sea transmitido mediante un canal determinado, debe existir un emisor que produzca el mensaje, pero también un receptor que sea diestro en la decodificación del código. En este sentido y dirección “*el simbolismo estimuló la capacidad intelectual de establecer relaciones analógicas y permitió la transmisión de la materia [al] mundo de las ideas*”, pero no un mundo de las ideas en sentido platónico, sino conceptual, convencional y social, como así son las ideas de éxito, poder o respeto –siendo este un elemento distintivo para con los demás animales—. ⁴⁶³ Determinados antropólogos han llegado a observar cómo, la jactancia de un cargo ceremonial, comportó en algunos contextos el coste equivalente a toda la economía de subsistencia de una familia completa en términos anuales –indicador del deseo por ser asociado a determinadas cualidades y roles—. ⁴⁶⁴ En entornos más occidentalizados y salvando las distancias, ocurren situaciones en las cuales pueden advertirse ciertas similitudes, como es el coste de las bodas en comparación con la totalidad de los recursos de los actores de tal ceremonia. ⁴⁶⁵ En este contexto de arte

ficos, como son el ascenso de la economía de mercado, el crecimiento y las aspiraciones de elevación social de las clases medias”.

Shiner, *La invención del arte*, 120.

Vicenç Furió Galí, *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico* (Barcelona: Servei de Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012).

⁴⁶²Entre algunos de los abundantes pensadores que han asociado el simbolismo y el arte pueden mencionarse Langer, Bourdieu o Read –para quien el arte era una forma de comunicación simbólica–, Eliade y un largo etcétera.

Susanne K.Langer, *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art* (Cambridge: Harvard University Press, 1957).

Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, 1974).

Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003).

La posición de Read se halla en:

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 102.

⁴⁶³Para Aristóteles, el poder y la riqueza se desearían por el honor.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 91-115.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 101.

Russell, *El poder*, 11.

⁴⁶⁴Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 112.

⁴⁶⁵Rebecca Mead, *One perfect day: the selling of the American wedding* (Nueva York: Penguin Group,

simbólico en el que los diferentes aspectos del entorno comunicativo son pieza indispensable, algunos han subrayado la importancia de considerar los símbolos cassirianos por delante de los ordinarios.⁴⁶⁶ Este conocimiento de los símbolos cassirianos coincide con la obligación expresada por Gombrich de estudiar –iconológicamente– las instituciones previamente a los símbolos al considerar a los segundos como un derivado de lo primero –lo que encaja a su vez con el rol organizativo-institucional que ha venido siendo defendido hasta este punto del presente escrito—. ⁴⁶⁷

En el marco de las consideraciones aquí expresadas, algunos considerarán que el objeto artístico desarrolla el papel de “código” o, incluso, de “emisor”. En puntos anteriores, no obstante, hemos especificado argumentos para contrapesar las posturas esencialista e intencional del arte, en las cuales residiría este papel en el objeto artístico. Por ende y tal como se expresó precedentemente, el arte debería ser valorado como el “canal”, un canal al que se agrega un código y un mensaje simbólico que las organizaciones del mundo del arte comunican, muestran y transmiten a los demás mediante el objeto seleccionado.

Como no podría ser de otro modo, el lector recordará que se ha venido sosteniendo en este trabajo lo agraciado económicamente que se debe ser para poder adquirir arte, por lo que en estas dos circunstancias –la adquisición de algo caro e innecesario y su exhibición a los demás receptores– residen las premisas en las que se sustenta que el arte es un producto con un cometido evidente en un proceso de ostentación, lo que es únicamente posible en las condiciones económico-sociales –siguiendo a Maslow– en las que hemos inserido esta idea.⁴⁶⁸ Esta ostentación mediante el simbolismo del arte debe ser comprendida, siguiendo

2008).

⁴⁶⁶Esta distinción entre ambos tipos de símbolos se encuentra en Panofsky y, como el propio nombre del primer grupo indica, coinciden con la posición de Ernst Cassirer. Mientras que los símbolos ordinarios corresponden a “*imágenes que pueden ser descifradas a la luz del aprendizaje de una tradición visual y textual*”, los cassirianos “*requieren una inteligencia muy sutil y sintética. No se enseñan, sino que [hay que entenderlos] en todas las fuerzas que la hicieron [a la obra de arte] posible (condiciones psicológicas, sociales, culturales, políticas, espirituales, filosóficas)*”.

Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico*, 88.

⁴⁶⁷Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas* (Madrid: Debate, 2001).

Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico*, 93.

⁴⁶⁸La relación entre la necesidad de ser agraciado económicamente y el elevado precio del arte se apoya en lo en esta tesis expuesto, siendo consciente de que habrá quien considere que no todo el arte es caro de

la propia significación de los términos “ostentación” y “ostentar”, como una forma de “*hacer gala de grandeza, lucimiento y boato*” mostrando “*magnificencia exterior y visible*”.⁴⁶⁹

Personalmente, oigo ya avecinarse la crítica de que, incluso en los casos en los que un coleccionista adquiera un objeto artístico, no tiene por qué hacer suntuosidad de ello de forma indispensable. Semejante argumento podría fundarse, incluso, en uno de los acontecimientos precedentemente descritos, como es el de que con significativa asiduidad, los compradores no desvelan su nombre. Colegir, ahora bien, que la ostentación es un hecho que no acaece en base a esta particularidad es, cuanto menos, una imprudencia reflexiva. Aun cuando la intimidad ha tenido –y tiene– un valor incontestable en la historia de la humanidad –para bien y para mal, como ya se dijo–, parece inoportuno afirmar que el gasto realizado, el derroche en los cánones –entendidos como los ítems seleccionados por el mundo del arte– ostensibles y el cometido de tendencia discriminatoria que tiene el consumo de estos objetos no se aplique a todas las coyunturas de la vida, incluso en la vida íntima y más reservada.⁴⁷⁰

Si bien resulta oportuno tener un acto de honestidad en este punto y confesar que nada de lo aquí expuesto puede ser de una mayor calidad que lo que plasmó Thorstein Veblen –por

forma inevitable.

⁴⁶⁹RAE, *Diccionario de la lengua española*.

Quintanilla Pardo, “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incertidumbre”, 117.

⁴⁷⁰Precisamente para Danet y Katriel, la regla de discriminación sería una de las cuatro que, de forma necesaria, un bien coleccionable debería poseer. Cabe agregar en este mismo orden de ideas que el tipo de objeto adquirido ya es una actividad discriminatoria en sí misma pues, dentro de la bibliografía que aborda esta cuestión se utiliza, con frecuencia, la expresión “alto coleccionismo” o “bajo coleccionismo”. Tal distinción se realiza en función de los recursos monetáreos necesarios para comprar determinado objeto siendo, por lo tanto, las pegatinas o los pins mucho más asequibles de agenciarse que el arte, sin que por ello dejen de ser objetos coleccionables. Todo es coleccionismo, igual que un “Tata” es un coche y un “Rolls Royce” también lo es, si bien ambos son muy dispares. Para Pardo, en cambio, este consumo debería sostenerse en un bien de apreciación como consecuencia de su rareza, escasez, estimación singular y estimación global, lo que no contradice un ápice lo sostenido en el cuerpo de texto.

El concepto italiano de “*paragone*” es ilustrativo. (Ver Apéndice A Figuras A.11)

Pommerehne y Frey, *Muses and markets: explorations in the economics of the arts*.

Estos enfoques pueden consultarse, también, en las obras originales de los autores referenciados en:

Blanco González, “Comportamiento de compra de bienes de colección”, 23-24.

Idem, 122-123.

Adrià Harillo Pla, “The discrimination principle: a hierarchy between “high” and “low” collectionism”, en *Workshop #4. Tools for the Future. Researching Art Market Practices from Past to Present. Communication strategies: development, promotion and innovation* (Roma: Academia de San Luca, 2019).

lo que se remite a su obra capital— sí debe articularse que, incluso en aquellas circunstancias en que la adquisición de arte se efectúa de forma anónima y con destino a emplazamientos particulares, éstos adquirientes realizarán la actividad ostentosa invariablemente para con sus anfitriones, aunque ello centralizaría esa comparación fastuosa en individuos de una misma cota social.⁴⁷¹

Teniendo en mente lo previamente dilucidado en esta misma tesis en relación con la globalización, llegados a este punto tenemos el cometido de precisar que, en términos genéricos —pues no es esta una investigación sobre demografía—, los movimientos migratorios son en la actualidad un fenómeno creciente según se desprende de los datos públicos suministrados por los diferentes organismos oficiales aplicados a este fin como son el Eurostat para la Unión Europea, el Instituto Nacional de Estadística para el caso español, el Institut Nacional de Catalunya para Cataluña o el Departamento de Asuntos Económicos y Sociales, División de Población de las Naciones Unidas, entre otros. Hecha esta aseveración y aun a sabiendas de que el análisis no es detallado para no extraviarnos en demasía de nuestro objetivo, las declaraciones de Thorstein Veblen por las que

“cuando el entorno humano es más amplio [globalización] el consumo empieza a ser más válido que el ocio como medio de demostrar decoro. Los medios de comunicación y la movilidad de población exponen ahora al individuo a muchas

⁴⁷¹Esta concentración en un grupo social determinado sería la causa por la cual algunos se podrían sentir tentados a afirmar que esta ostentación no siempre es existente. Al no disponer del mismo estatus y no poder observarlo, optarían por negar la acción, actuando con un empirismo extremo y alarmante. Prosiguiendo con la propuesta del sociólogo de Wisconsin, lo que se caracteriza por su vulgaridad estaría al alcance de muchos, pero no aquello que simboliza un consumo honorífico, como el arte. Así, aunque muchas casas puedan tener un inodoro —no todas, como se recordará—, son muy pocos los aquellos que pueden tener un Duchamp, siendo una de sus principales ventajas la de ser mostrado ya sea en gran o en petit comité y ser admirado por ello. Gustaría desmesuradamente de citar aquí a Théophile Gautier por lo apropiado del momento. El occitano manifestó en el prólogo de una de sus obras que *“no existe nada realmente hermoso si no es lo que no puede servir para nada. Todo lo que es útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad y las del hombre son ruines y desagradables, igual que su pobre y enfermiza naturaleza. El rincón más útil de una casa son las letrinas [y es que] nada de lo que resulta hermoso es indispensable para la vida”*.

Citada en:

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*, 105.

Veblen, *Teoría de la clase ociosa*.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 112.

Bourdieu, *La distinción*, 253.

personas, que verán los bienes que este demuestre poseer” [resultándose de ello que] “la utilidad del consumo como medio para alcanzar prestigio encuentra su punto más alto en los segmentos de la comunidad en que el contacto humano del individuo es más amplio y la movilidad de la población es mayor. El consumo ostensible exige una porción mayor de ingresos de la población urbana que de la rural”

parecen tener un marco de posibilidad óptimo.⁴⁷² (Ver Figuras 87, 88 y 89, y Apéndice C Figura C.2)

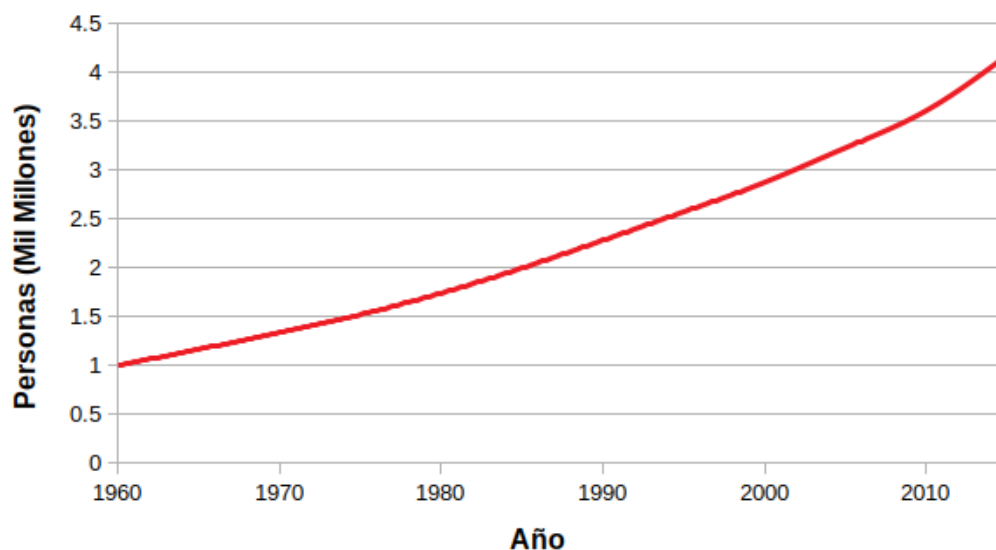


Figura 87: Perspectivas de la urbanización mundial de las Naciones Unidas. En 1960, 1.019 mil millones de personas eran consideradas “población urbana”. En 2017 esa cantidad es de 4.124 mil millones: un 404,7 % más. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018.

⁴⁷²Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, 119-120.

Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 14.

En lo que a la imagen adicionada corresponde, huelga decir que la mayoría de las migraciones son hacia las ciudades. En lo que a migración no-interna se refiere, el incremento ha ido también en aumento, algo que puede dilucidarse consultando cualquier archivo demográfico o imagen satelital.

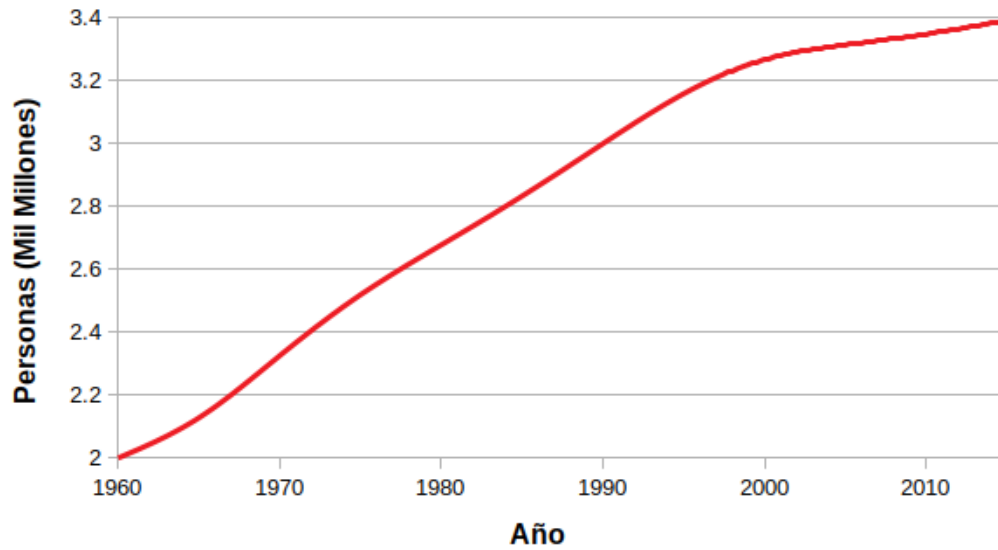


Figura 88: Perspectivas de población rural de las Naciones Unidas. En 1960, 2.012 mil millones de personas eran consideradas “población rural”. En 2017 esa cantidad es de 3.401 mil millones: un 169,0 % más. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018.

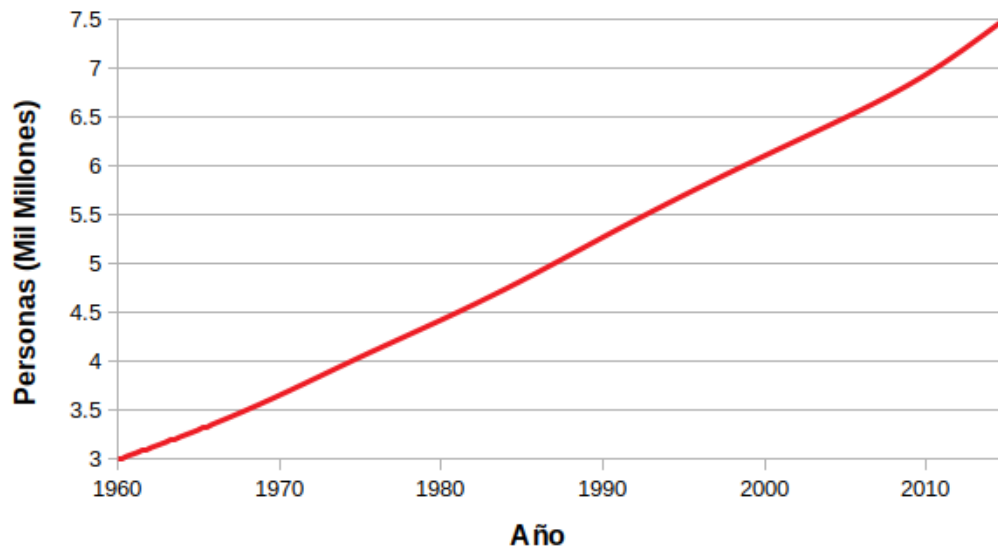


Figura 89: Perspectivas de población total de las Naciones Unidas. En 1960, la población mundial era de 3.032 mil millones de personas. En 2017 esa cantidad es de 7.530 mil millones: un 248,3 % más. Este crecimiento total explicaría el incremento de población rural, aunque mucho menor en términos tanto absolutos como relativos, en comparación con el de población urbana. Elaboración propia. Fuente: Banco Mundial, 2018.

A semejante situación debe adjuntarse la cada vez superior envergadura de los medios de comunicación referidos, que pasan a actuar –utilizando la terminología de Edward Bernays o Walter Lippman– como una “ingeniería del consenso“, una “fábrica de consenso” que, a diferencia de lo que ocurre con las aguas del estrecho de Euripo, permite evitar fluctuaciones –entre los juicios sobre las obras en este caso– salvo en casos muy peculiares, como el de edictos de los judíos ultraortodoxos en el hierosolimitano barrio de Mea Shearim o los amish.⁴⁷³ Consecuentemente, los medios serían capaces de aunar criterios y credos entre tirios y troyanos, entre los individuos de aquende y allende y cooperar, simultáneamente, a los rendimientos psicológicos que en determinadas circunstancias sociales se derivan de la posesión de arte.⁴⁷⁴ Aunque es cierto que la ciudad –con sus interrelaciones e individuos organizados socialmente y creando una suerte de bosque de símbolos en palabras de Baudelaire– es el lugar predilecto para la creación de arte, numerosos antropólogos han llegado a constituir –principalmente en el pasado– una correspondencia entre los miembros no migrantes a las ciudades y los primitivos en su sentido despectivo –en el peor de los casos– y como “tradicionales”, “atrasados”, “resistentes al cambio” e “irracionales” en el mejor de ellos, razón por la que no debería extrañar el frecuente ataque de “gleba”, “filisteo” o “provinciano” hacia aquellos que no comparten los discursos del mundo del arte en lo que, por todo lo dicho, no es más que un ataque ad hominem fundamentado en la búsqueda de aceptación *ad baculum* del alegato de turno.⁴⁷⁵ (Ver imágenes en Figura 90) Sin embargo, y como suele ocurrir en

⁴⁷³Chomsky y Ramonet, *Cómo nos venden la moto*, 23.

Ana Cárdenes, “El pasquín, el ‘blog’ del siglo XVI que usan los ultraortodoxos en el XXI”, *El Mundo*, 11 de abril, 2010, <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/08/internacional/1270723443.html>

Chomsky y Ramonet, *Cómo nos venden la moto*, 10-11.

⁴⁷⁴La envidia, la infelicidad y sus contrarios estarían vinculados a la vecindad. Sobre estos temas se están desarrollando actuales investigaciones de potencial interés en la Universidad de Tilburgo, la Universidad Técnica de Darmstadt, la Universidad de Emory, la Universidad de Valencia o la Universidad de Haifa.

Frey, *L’economia de l’art*, 147.

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Buenos Aires: La Marca, 2017).

Frey, *L’economia de l’art*, 64.

Simmel, *El conflicto*, 38.

⁴⁷⁵Harillo Pla, “La obligación del crítico de iluminar el arte”, 365.

Harillo Pla, “L’erroni ús del “provincià” en la filosofia de l’art”, 08-09.

Robert Redfield, *Peasant society and culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1956).

las ciencias no exactas y con un alto valor subjetivo como lo es la antropología, es posible localizar dispares dictámenes, como el de Popkin afirmando que este tipo de sujetos serían, de igual modo, “actor[es] racional[es] que se ajusta[n] a la economía de mercado según su propio interés”.⁴⁷⁶



Figura 90: **Izquierda:** José Manuel Saiz Martínez de Pisón, *Parallel Paradises Ecuador*, 2007, Vídeo de alta definición (captura), 8'00", © Canariasmediafest08, 2008.

Derecha: Jean-François Millet, *The Gleaners*, 1857, Óleo sobre lienzo, 83.5 × 110 cm, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Jean Schormans, 2018, Cortesía del Musée d'Orsay.

Julian H. Steward, *Theory of culture change; the methodology of multilineal evolution* (Urbana: University of Illinois Press, 1955).

Michael Kearney, *Reconceptualizing the Peasantry. Anthropology in Global Perspective* (Boulder: Westview Press, Inc, 1996).

George M. Foster, *Traditional cultures: and the act of technological change* (Nueva York: Harper & Row, 1962).

Sydel Silverman, “The Peasant Concept in Anthropology”, *Journal of Peasant Studies* 7, no. 1 (1979): 49-69.

Beck, *Prisioneros del odio*, 246.

Rovira, *Artesania, art i societat*, 83.

Vilar Roca, *Las razones del arte*, 38.

Rovira, *Artesania, art i societat*, 101.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 83-86.

Otros autores que contrapusieron el campo o pueblos y la ciudad estimando, en esta misma línea, a las ciudades como entornos con mejores condiciones para la comparación fueron Owen, Saint-Simon o Fourier.

⁴⁷⁶Citado en:

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 22.

Capítulo 3

1. Sociedad de clases, sin solidaridad

1.1. Estratificación social y búsqueda de prestigio

Llegados a este punto y para dar continuidad a nuestro alegato nos vemos en la obligación de, en primer lugar, destacar que no ha sido extendido el quinto de los estados de la pirámide de Maslow. Esto no se ha hecho debido a que éste hace referencia a los factores personales de autorrealización, algo que no es en absoluto de nuestro interés y que no parece significativo para el funcionamiento de lo aquí presentado. En consecuencia, del mismo modo en el que debe esperarse de un servidor público que realice su trabajo correctamente independientemente de si es vocacional o de si por el contrario es infeliz en su puesto laboral, tampoco debería importarnos en exceso el sentimiento estrictamente individual a la hora de llevar a cabo la actividad coleccionista. En segundo lugar, debe aducirse que el ser humano vive en una sociedad desigual y en la cual la preeminencia es preferente al supuesto de igualdad, aunque muchos sientan la seducción de esperar a que la política corrija eso.⁴⁷⁷ Desde la imprescindible honradez, soy muy consciente de que este asunto es hartamente complejo y que numerosos ensayistas lo han tratado de forma pormenorizada. En consecuencia, lo aquí expuesto debe ser comprendido como una breve muestra de algunas de las ideas por ellos vertidas con el objetivo de proseguir con el proceso de confirmación o refutación de nuestra principal hipótesis: que las instituciones artísticas y el sistema institucional del arte son un instrumento de violencia simbólica sostenido en criterios económicos. Debido precisamente a la complejidad del asunto y a que, ciertamente, es extremadamente arduo el desarrollar lo aquí expuesto sin recibir firmes críticas –lo mismo ocurriría si la postura defendida fuese

⁴⁷⁷Friedman y Friedman, *Free to choose*, 137.

su opuesta—, se exhorta al lector a comprender lo que aquí vendrá a ser sostenido como una suerte de realismo especulativo.

Las principales premisas que nos conducen a afirmar semejante estratificación en una sociedad desigual son los datos económicos ya antedichos o la disparidad en la distribución del poder que ya es observable desde los más antiguos de los tiempos.⁴⁷⁸ Una muestra de ello es la división sexual del trabajo en los Neandertales, pero se ejemplifica también si se piensa en los ejércitos, los estados, las religiones y un largo sinfín de actividades.⁴⁷⁹ Esta evidencia nos traslada a una circunstancia en la que, por lo menos, se antoja factible expresar que el supuesto ideal de igualdad entre los hombres no sería absoluto y que, la pertenencia común —ya sea a un grupo geográfico, a una especie...— no es un equivalente completo de semejanza.⁴⁸⁰

Para algunos, un proyecto igualitario podría ser representado por regímenes políticos como el comunismo, aun cuando la adopción de este sistema no pueda blandirse como una muestra de la no diferencia entre individuos.⁴⁸¹ De hecho, nuestra idea de igualdad proviene, en gran medida, de los ideales derivados de la Revolución Francesa, los cuales terminaron cinzelándose en el lema de susodicho país.⁴⁸²

⁴⁷⁸Russell, *El poder*, 17.

⁴⁷⁹Nuño Domínguez, “Los neandertales dividían el trabajo por sexos”, *El País*, 18 de febrero, 2015, https://elpais.com/elpais/2015/02/18/ciencia/1424247255_571984.html

George P. Murdock y Caterina Provost, “Factors in the Division of Labor by Sex: A Cross-Cultural Analysis”, *Ethnology* 12, no. 2 (1973): 203-225.

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 77-78.

Maurice Godelier, *La producción de grandes hombres: poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea* (Madrid: Akal, 1986).

Molina y Valenzuela, *Invitación a la antropología económica*, 97.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 79.

⁴⁸⁰“En efecto, las funciones entre los hombres están divididas desde un principio [...] y así suplen sus necesidades mutuas contribuyendo en lo que es propio de cada uno a la común provisión”.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 239-240.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 51.

Simmel, *El conflicto*, 41.

⁴⁸¹Determinados pensadores llegaron a reflexionar acerca de la igualdad, incluso artística, en países como la Unión Soviética.

Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 73.

Xavier Sala i Martín, “¡Pobres rusos!”, en *Economía liberal para no economistas y no liberales* (Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2017).

⁴⁸²El segundo vocablo del popular “*Liberté, égalité, fraternité*” es muestra de ello. “*Liberty*” y “*equally*”

Cabe agregar que, si esta desigualdad no fuese localizable siquiera en el origen del hombre, conceptos como los de “equidad” sobre los que han versado obras y políticas de lo más diversas no tendrían razón de ser.⁴⁸³ Si bien no nos adentraremos aquí en expresiones como “principio de la diferencia”, “justa igualdad de oportunidades” o “justicia redistributiva”, corresponde plantear, aunque de forma somera, si organismos como la Seguridad Social, la protección de la infancia, el seguro de desempleo... –y el lenguaje incontestablemente paternalista empleado para nominar a estas entidades– cuya finalidad es “[to] *allocate resources in order to correct various kinds of undairness and injustice* [...] *based on a certain definition of basic human needs*” [asignar recursos con el fin de corregir varios tipos de falta de equidad e injusticia [...] basándose en una cierta definición de necesidades humanas básicas] cuando su existencia es posible únicamente gracias a algo de lo que ya se ha sido desposeído antes por imposición son una buena forma de reducir las desigualdades estructurales o no.⁴⁸⁴ (Ver Apéndice D Texto D.5)

En este orden de ideas, algunos autores de corte un tanto candoroso a nuestro entender llegaron a postular que, las diferencias de género natural, eran insignificantes.⁴⁸⁵ Por mucho que debido a las dinámicas públicas y gubernativas de un Estado de derecho el pensador francés pudiese estar en lo cierto al afirmar que existe más desigualdad de tipo social que natural –afirmación que el autor aquí ni afirma ni rechaza por considerarla exageradamente especulativa– y que, ésta, termina por crear diferencias reales, lo que sí parece pertinente

aparecen, también, en la Declaración de Independencia estadounidense. Lo mismo se observa en la Constitución española, etc.

Jesús Ríos Vicente, “Gabriel Marcel y los ideales de la Ilustración: revisión del concepto de Igualdad”, en *Simposio sobre el Pensamiento Filosófico y Político en la Ilustración Francesa*. (Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1989).

⁴⁸³Posiblemente, el mayor autor clásico en abordar esta temática de la equidad y la justicia fuese John Rawls. En este sentido, una gran cantidad de los autores contemporáneos que han profundizado en este concepto lo han hecho en base a la obra del estadounidense.

John Rawls, *Justicia como equidad* (Madrid: Tecnos, 1999).

⁴⁸⁴Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 135-240.

Yūichi Shionoya, *Economy and morality: the philosophy of the welfare state* (Cheltenham: Edward Elgar, 2005), 2.

Sala i Martín, *Economía liberal para no economistas y no liberales*.

⁴⁸⁵Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, (Madrid: Tecnos, 1995).

sostener es que la desigualdad social se estipula en base a principios fruto de la convención –independientemente de cuales sean las motivaciones o los orígenes de esta convención—. ⁴⁸⁶ Recientemente, Katharina Pistor en su libro *“The Code of Capital: How the Law Creates Wealth and Inequality”* expuso, metáfora mediante, precisamente el modo en el que la riqueza no puede existir (así como tampoco su evasión) de forma ajena a la ley, el Estado y su codificación legal. ⁴⁸⁷ Indistintamente de este origen y formación de los Estados y retomando el paradigma mucho más reciente que se derivó de la Revolución Francesa y su voluntuoso isonomismo, el concepto de igualdad –idea que ya ha sido rechazada como total *de facto*– significó, entre otras, “*la esperanza igual de conseguir sus fines* [entre todos los hombres]” siendo, “*en sociedades modernas el mito de la felicidad [esta] igualdad*”. ⁴⁸⁸ Tratando de retomar la senda del objeto que aquí nos ocupa –el arte– con el único objetivo de no distanciarnos lo suficientemente de ello como para que el lector se extravíe del itinerario teórico, se torna vital detallar que el arte y su adquisición es lo antitético a la igualdad pero ya no solamente en lo que a sus posibilidades de apropiación se refiere, sino en el mismo fundamento de la

⁴⁸⁶Por convención hacemos aquí referencia a una “*norma o práctica admitida tácitamente, que responde a precedentes o a la costumbre*” y no a un “*acuerdo o pacto [voluntario] entre personas, organizaciones o países*”.

Haciendo alusión a los tres pensadores clásicos que abordaron esta materia (Locke, Rousseau y Hobbes) es extremadamente sencillo observar diferencias muy relevantes entre ellos. Mientras que para Locke el ser humano viviría –previa creación del Estado– en un entorno de sencillez, paz e inocencia que derivaría en el nacimiento de un Estado Civil, para Rousseau el hombre viviría en un contexto de libertad, bondad y felicidad que terminaría en un Estado fruto del Pacto social. Por el contrario, Hobbes defendió la guerra de todos contra todos, consecuencia del egoísmo connatural al hombre y que fue causa de la creación del Estado totalitario y despota.

Más allá de las inclinaciones personales por uno u otro de éstos, con el paso del estado natural al social, el convencionalismo entendido en el sentido referido se antoja poco cuestionable.

Lógicamente, muchos grandes pensadores han tratado estos asuntos en la actualidad, pero al no ser esta una tesis que verse sobre el paso de la ley natural (o innata) a la ley social (o del estatus), haremos únicamente referencia a estos clásicos.

Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Thomas Hobbes, *Leviatán* (Buenos Aires: Losada, 2003).

John Locke, *Segundo ensayo sobre el gobierno civil* (Buenos Aires: Editorial Losada, 2002).

Bourdieu, *La distinción*, 23.

Shackelford y Shackelford, *The Oxford handbook of evolutionary perspectives on violence, homicide, and war*.

Russell, *El poder*, 189.

⁴⁸⁷Katharina Pistor, *The code of capital: how the law creates wealth and inequality* (Princeton: Princeton University Press, 2019).

⁴⁸⁸Frederick Copleston, *Historia de la filosofía volumen 5* (Barcelona, España: Ariel, 1984), 39. Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 39.

palabra. Debería bastar con reconstruir lo presentado con antelación sobre el efecto de la preposición “de” y el término “arte” en adición al vocablo “pieza” y el predicado honorífico que por desenlace se obtiene de ello –siendo en todo momento consecuente con el factor convencional que sostiene todo predicado honorífico—. ⁴⁸⁹ Este factor convencional es lo que permite a “*Two Fried Eggs and a Kebab*” ocupar un espacio en la “Tate Liverpool” y no en el vientre de cualquier joven tras un festivo amanecer. ⁴⁹⁰ En este orden de ideas existen, no obstante, otras informaciones a ser engarzadas en relación a la consideración anterior con tal de dar mayor efectividad a lo afirmado.

A los efectos de evidenciar la oración acabada de verter, no puedo a título personal más que remitir al magnífico análisis desempeñado por Larry Shiner. ⁴⁹¹ El ensayista abordó esta cuestión de forma pormenorizada, documentada y con una imparcialidad en la que muchas de las ciencias no exactas deberían, cuanto menos, hacer el intento de reflejarse. ⁴⁹² Esta diferenciación connatural al mismo término de “arte” no es rastreable exclusivamente en casos tan lejanos como los de los cráneos o los ejércitos clásicos. Casos más contemporáneos y, en consecuencia menos borrosos, se infieren si se piensa en el concepto de gremio. Como bien podrá recordarse, en previas ocasiones de esta tesis se ha expuesto la circunstancia por la cual, el artista, previamente debía ser un epígono repetidor de normas, debía formarse en una técnica, etc. y, para ello, se ha hecho alusión a textos de algunos de los más grandes historiadores del arte como Cennino Cennini. Es sin embargo en la época moderna cuando, como fruto de ese nuevo ideal de libertad –más que del igualitario– que henchió Europa, el concepto de gremio desertó de su asociación con las artes. ⁴⁹³ En relación con esto último y dada la desaparición de las condiciones en las que

⁴⁸⁹Danto, *La transfiguración del lugar común*, 61.

⁴⁹⁰Naturalmente, esto no es más que una befa, pues la obra no consta de alimentos hoy comestibles.

⁴⁹¹Shiner, *La invención del arte*.

⁴⁹²De un modo mucho más exiguo pero humilde se invita a consultar:

Adrià Harillo Pla, “El gremio como obstáculo. La importancia de la superación del gremio en la esencial desigualdad del arte”, *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, no. 6 (2016): 36-45.

⁴⁹³Se ruega se entienda esta expresión como una prosopopeya pues, tal como se especificó en otros casos, tampoco el gremio –ni su concepto– sería un sujeto con voluntad propia como para poder actuar de forma autónoma.

*“el gremio [defendía] la igualdad entre artesanos [tuvo lugar un nuevo ambiente en el que] en la competencia, los productores [preferían] asumir el riesgo de diferenciarse en lugar de repartir los beneficios de una oferta idéntica [siendo, por ende,] el principio del riesgo, propio de la competencia, [...] tan contrario al de igualdad que los gremios hicieron todo lo posible para atajar la competencia, prohibiendo a los artesanos tener más de una tienda y más de determinado número de oficiales, vender productos que no hubieran fabricado ellos mismos u ofrecer cantidades, calidades y precios distintos a los fijados por el gremio”.*⁴⁹⁴

Este principio del riesgo inherente a toda estrategia de diferenciación del producto comporta que —en este caso el artista—,

*“competes by offering a product which the customers perceive as more valuable than the competitors’ products [...] offering a product that differs from other products in quality, [...] design, [...] durability, taste or whatever. If buyers recognize the additional value [el artista o la institución] can charge a higher price”.*⁴⁹⁵

[compite al ofrecer un producto que los clientes perciben como más valioso que los productos de la competencia [...] ofreciendo un producto que difiere de otros productos en calidad, [...] diseño, [...] durabilidad, sabor o lo que sea. Si los compradores reconocen el valor adicional, [el artista o la institución] puede cobrar un precio más alto]

Con referencia a esta temática es muy aconsejable la lectura del fragmento designado a la seducción de la incerteza y los incentivos para tomar riesgos por parte de Menger y es que, huelga decir observando los casos de arte actual y cualquier manual historiográfico

⁴⁹⁴Shiner, *La invención del arte*, 59.

Harillo Pla, “El gremio como obstáculo”, 36-45.

⁴⁹⁵Syste W. Douma y Hein Schreuder, *Economic approaches to organizations* (Nueva York: Prentice Hall, 1992), 129.

sobre arte que, el gremio, no alcanzó a prolongar su intención unificadora e igualitaria.⁴⁹⁶ Ello no significa, lógicamente, que no existiesen diferenciaciones en el interior del propio gremio, aunque fuesen estas menores.⁴⁹⁷

Ya se ha justificado que, el arte, es un bien sostenido en la desigualdad desde lo más remoto de su existencia. Lo aquí narrado, empero, tiene la ambición de elucidar cómo la concepción del arte actual se sostiene en el concepto de libertad de acción y, por ende, en su diferenciación más que en la igualdad como nunca antes, como si tal diferenciación actuase

*“como árboles en un bosque, donde uno trata de quitar al otro aire y sol, forzándose mutuamente a buscar por encima de ellos, hasta alzarse hermosos y erguidos; mientras que aquellos que brotan en libertad y separados unos de otros, con sus ramas a placer, crecen raquíticos, corvos y torcidos”.*⁴⁹⁸

Precisamente sobre este tema, Alexis de Tocqueville describió en el siglo XIX esta cuestión tan connaturalmente humana expresando que

*“hay en efecto una pasión viril y legítima por la igualdad, que excita a los hombres a querer ser todos fuertes y estimados. Esa pasión tiende a elevar a los pequeños al rango de los grandes; pero se encuentra también en el corazón humano un gusto depravado por la igualdad, que inclina a los débiles a querer atraer a los fuertes a su nivel, y que conduce a los hombres a preferir la igualdad en la servidumbre a la desigualdad en la libertad”.*⁴⁹⁹

Sobre este tema es de ineludible consulta la obra de Larry Shiner por lo que, pidiendo disculpas en anticipo, esta sección de la tesis hará clara referencia a su trabajo por considerarlo la publicación más significativa en este sentido de los últimos años –aunque

⁴⁹⁶Menger, *The economics of creativity*, 115-141.

⁴⁹⁷Shiner, *La invención del arte*, 64.

⁴⁹⁸Lo plasmado en la sección de esta tesis destinada a la pluralidad del arte es muestra de ello. Kant, *Filosofía de la historia*.

⁴⁹⁹Alexis de Tocqueville, *La democracia en América* (Madrid: Trotta, 2018), 41.

con algunos momentos un tanto reiterativos—. ⁵⁰⁰ El texto del profesor de la Universidad de Illinois muestra, a lo largo de sus páginas y de forma materialmente documentada en muchos casos cómo, nuestra concepción del arte actual –en tanto que convencional y no esencial–, difiere de aquél arte indisociable con nuestro actual concepto de artesanía que ya precedentemente especificamos en base a la significación de los vocablos *téchne* (τέχνη) en griego y *ars* en latín. En su obra, se ilustra el modo en el que, en los principales diccionarios en lengua inglesa –y en otras lenguas europeas–, en el período renacentista tan siquiera la descripción del arte se acoplaba a nuestra definición, la cual tiene unos escasos doscientos años –siglos XVII y XVIII, principalmente—. ⁵⁰¹ Es precisamente en esta transformación del arte a partir de la ruptura con el gremio que la jerarquía intrínseca al propio término se magnifica en paquidérmicas dimensiones.

Al romper con los principios eminentemente hacedores y repetidores de normas, se crea la categoría de artista tal como nosotros la entendemos en la actualidad, distinguida del artesano y cuya diferenciación reside en el genio, en la intelectualidad y no en las habilidades manuales, que pasan a ser consideradas como poco honrosas. Esta genialidad e intelectualidad tiene, como no podría ser de otro modo, una conexión nada desdeñable con el concepto de libertad que, hace escasas líneas, valoramos como clave de tal contexto histórico y situamos como un elemento con mayor inclinación a la diferenciación que su contrario. No menos importante para la recta comprensión de lo aquí expuesto es que, con precedencia a este año 1750 en el cual el artista ya no era un artesano (la Revolución Francesa estalló de forma oficial en 1789), el artista era considerado un *artifex* (artífice) y no un *auctor* (autor), cuya expresión proviene de “*auctoritas*” e implica aumentar el mundo, una herencia, pasando de ser un mero constructor a un creador genial, de indiscutible reconocimiento social al que se

⁵⁰⁰Shiner, *La invención del arte*.

⁵⁰¹Inglis, “Thinking ‘art’ sociologically”, 16.

Shiner, *La invención del arte*, 151.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 81-83.

Shiner, *La invención del arte*, 74.

Idem, 21.

valoraba sin necesidad de coacción o persuasión.⁵⁰² La nueva idea del genio creador de arte se asociaba, desde la perspectiva religiosa tan vigente en esa época, casi como si del Creador se tratase y no de una maquinaria de él, papel que quedó circunscrito al artesano que destinaba su producción a un uso, un trabajo manual siguiendo unas reglas dependientes y rudimentarias de una tradición.⁵⁰³ (Ver Figura 91)



Figura 91: Alberto Durero, *Autorretrato*, 1498, Óleo sobre tabla, 52 × 41 cm, © Museo Nacional del Prado, 2018, Cortería del Museo Nacional del Prado.

Cuestionarse qué es el genio –lo cual junto a las condiciones económicas permitió la sepa-

⁵⁰²La diferencia entre escultores y orfebres, arquitectos y picapedreros, etc. asiste a visualizar lo expresado. *Idem*, 149.

Idem, 60.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 72.

Shiner, *La invención del arte*, 179.

Rivera García, “Crisis de autoridad”, 88.

Idem, 94.

⁵⁰³Hanno-Walter Kruft, *A history of architectural theory: from Vitruvius to the present* (Princeton: Princeton University Press, 1994), 162.

Rovira, *Artesanía, art i societat*, 70.

Shiner, *La invención del arte*, 164-167.

ración entre arte y artesanía— y, como recto corolario la diferencia honorífica y de prestigio del arte ya desde su expresión lingüística, es transitar por un enorme vericuelo. De hecho, si se recuerda lo desarrollado con anterioridad acerca de la complejidad de comprender qué convertía a un artista en tal, la respuesta que vendremos aquí a proporcionar puede fácilmente colegirse. Para el principal libro de Estética de la época y uno de los más repetidos como un mantra todavía a día de hoy —ciertamente estamos hablando de la *Crítica de la Facultad de Juzgar kantiana*—, el genio sería “*el talento (don natural) que da la regla al arte*” así como “*la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la Naturaleza da la regla al arte*”.⁵⁰⁴ En resumidas cuentas: gravosas expresiones sin concreción alguna que podrían enlazarse con aquella descripción del genio proporcionada por Arthur Cravan según la cual “*genius is nothing but an extravagant manifestation of the body*” [el genio no es más que una manifestación extravagante del cuerpo] y no tanto una suerte de *artifex deus*.⁵⁰⁵

En lo tocante a esta situación, tal vez lo realizado por Keith Arnatt de engancharse una suerte de pasquín al torso clamando ser un artista real —como vimos precisamente en aquel punto—, sea una gran auto-promoción no tan irrazonablemente estafalante como aparentaba. Al fin y al cabo, ¿quién gozaría tratar de impugnar circunspectamente a un hombre con un cartelón enganchado a su torso que defiende tener una capacidad innata según la cual la naturaleza le autoriza para dar una regla a algo completamente indefinido? Probablemente nadie con una mínima sensatez lo haría, igual que nadie se detendría prolongadamente a discutir con quien afirmase ser, por ejemplo, la reencarnación de Dinah Washington, la famosa cantante de jazz.⁵⁰⁶ (Ver Apéndice D Texto D.6) La discusión con Pollock cuando afirmaba con grandes ínfulas ser él mismo la naturaleza sería mucho más sencilla y, para ello, debería bastar con argumentar como *ultima ratio* que eso es rotundamente cierto, pero

⁵⁰⁴Kant, *Crítica de la facultat de jutjar*.

⁵⁰⁵Citada en:

Amelia Jones, *Irrational modernism: a neurasthenic history of New York Dada* (Cambridge: MIT Press, 2004), 2.

⁵⁰⁶Obviamente en este párrafo existe una cierta intención burlesca y con tendencia al absurdo, pero posible de inferir de la definición de genio kantiana.

que ser naturaleza no es ser un genio, del mismo modo en el que una oruga también lo es.⁵⁰⁷

Para dar continuidad a nuestra propuesta, es conveniente apreciar que, en ese determinado momento, se pasa de poseer tal genio a serlo.⁵⁰⁸ No es desconcertante, por esta razón, que a partir de 1760 los catálogos ya ubicasen en líneas generales el nombre del artista con precedencia a los datos intrínsecos a la obra –de modo auxiliar lo mismo ocurre si se piensa en la aparición de la biografía del artista, el autoretrato, etcétera–, algo que puede corroborarse que sigue aconteciendo en la mayoría de ocasiones si se consultan catálogos artísticos de cualquier organización y que sitúa en las antípodas aquella “*art history without names*” [historia del arte sin nombres] pensada por Heinrich Wölfflin.⁵⁰⁹ Si bien esta temática del genio no es precisamente poco discutible, Howard Becker ya se percató de que tal palabra era manejada, principalmente, con tintes jerárquicos y no como un modo de información sobre las cualidades que éste debía atesorar, algo en lo que coincidió Shiner.⁵¹⁰ También lo hizo Heinrich hablando de Van Gogh al manuscibir que “*a first characteristic of this new order is the personalization of artistic greatness. The importance ascribed to the signature is one of the most visible symptoms of this*” [una primera característica de este nuevo orden es la personalización de la grandeza artística. La importancia atribuida a la firma es uno de los síntomas más visibles de ésta].⁵¹¹ El mismísimo Dalí dijo, en una entrevista, que al inicio él era un genio por propaganda y que, no fue hasta posteriormente, que descubrió que lo era de verdad. Como no podría ser de otro modo, el cometido del informador era el de dilucidar las razones que le habían llevado a serlo “en realidad”, teniendo el reputado pintor catalán que conceder que el conocimiento de tal categoría se asentaba en que las ideas aparecidas en el cerebro más improbable –lo que no deja de ser un circunloquio– se convertían en cheques,

⁵⁰⁷Danto, *Qué es el arte*, 31.

⁵⁰⁸Shiner, *La invención del arte*, 164.

⁵⁰⁹*Idem*, 154.

Idem, 73-74.

Inglis, “Thinking ‘art’ sociologically”, 20.

⁵¹⁰*Idem*, 17.

Shiner, *La invención del arte*, 28-34.

Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 207.

⁵¹¹*Idem*, 125.

Mas, *La vida pública de Salvador Dalí*, 183.

como si de una anagnórisis expresada mediante el dinero se tratase.⁵¹² A su vez, puede que por toda esta suerte de atmósfera, el estrambótico pintor defendiese que si él señalaba una piedra y la categorizaba como arte, era arte, que Robert Rauschenberg ni corto ni perezoso asiese que “*this is a portrait of Iris Clert if I say so*” [esto es un retrato de Iris Clert si yo lo digo] o que, Frank Sinatra, creyese que si salía al escenario a cocinar una pizza la gente iría a verle de todos modos –mientras que si lo hacía alguien común el resultado sería algo trivial–, pasando a ser el nombre del artista una suerte de fetiche, aunque siempre ligado al poder organizativo legitimador y tal como reafirman las más recientes investigaciones de Oosterlinck y Radermecker.⁵¹³ (Ver Figura 92 y Apéndice B Figura B.12)

⁵¹²La entrevista, fruto de una charla-café en 1964 puede consultarse en:
Idem, 180.

⁵¹³Otros pensadores como Danto o Dickie han defendido que no todo aquello que realiza el poseedor de la etiqueta “artista” es arte, aunque el mismo Dalí declarase que incluso si le brotaba un grano eso se convertía en dinero.

Kim Oosterlinck y Anne-Sophie Radermecker, ““The Master of...”: creating names for art history and the art market”, *Journal of Cultural Economics* 43, no. 1 (2019): 57-95.

Mas, *La vida pública de Salvador Dalí*, 49.

Tanner *et al.*, *The sociology of art*, 268.

Idem, 187.

Idem, 103.

Ovejero Lucas, *El compromiso del creador*.

Fraschina y Harris, *Art in modern culture*, 214.

Danto, *La transfiguración del lugar común*.

Dickie, *El círculo del arte*, 25.



Figura 92: Whitney Darrow, Jr., 13-01-1973, 2314 × 3343 Blanco y negro JPEG, © Whitney Darrow Jr./The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

1.2. Con la creación del Estado, la violencia pasa a ser exclusivamente simbólica

Ante la situación planteada el lector podría, con justicia, comenzar a impacientarse ante la falta de vinculación entre lo hasta aquí expuesto y el concepto de violencia simbólica utilizado desde el inicio de este estudio. En lo que respecta a esta noción, preliminarmente establecimos un inicio de conexión entre el objeto artístico y la violencia simbólica al expresar el rol que, antiguamente, el arte había atesorado –se recordará el ejemplo de los cráneos, de la simbología de las subastas y el poder militar, etcétera–, un blasón transmitido por el objeto desde los inicios de estas prácticas.

De forma agregada a lo expresado en aquel lugar, hay un segundo retazo –el presente– de este texto en el cual susodicha actividad debe hacer aparición. Aunque en muchas ocasiones

los vocablos agresividad y violencia son manejados de igual forma, no son idénticos –aun cuando el primero puede ser un merónimo del segundo–, y esta es una diferenciación de vasta importancia.⁵¹⁴ Mientras que los estudiosos que han enfocado sus razonamientos y juicios a este sector han percibido que el acometimiento es un factor eminentemente innato –a pesar de su cese ante la presencia de inhibidores biológicos–, la segunda es primordialmente de carácter socio-cultural.⁵¹⁵ Una consulta a la base de datos sobre homicidios internacionales de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito parece asistir a sostener esta perspectiva.

Existe la posibilidad de que no se alcance a reparar, todavía, en la ligazón entre la violencia y el arte, más si en la actualidad no se percibe a nadie apaleando a otros individuos con una escultura o si su posesión ya no se obtiene mediante golpes de espada como antaño, en gran parte gracias a la licitud que nos distingue de las más bárbaras colectividades –también en lo que a la adquisición y venta de arte corresponde—. ⁵¹⁶ Esta falta de capacidad asociativa suele hallar su principal obstáculo en la incompreensión de las polifacéticas formas de violencia existentes y que no se sintetizan en aquella física y activa, sino que existe violencia por acción, por omisión, física, emocional, sexual y, también, económica (en la cual se inserta la violencia simbólica aquí sugerida).⁵¹⁷

En referencia a la clasificación anterior sobre los tipos de violencia catalogados, puede cómodamente incidirse en la idea de que, en términos genéricos, el ser humano es bueno –sea cual sea el significado de tal expresión– y que, como fruto de tal universalización de

⁵¹⁴José Sanmartín Esplugues, “¿Qué es la violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia”, *Daimon: Revista de filosofía*, no. 42 (2007): 09.

Mosterín, “Cultura y violencia”, 24.

⁵¹⁵Konrad Lorenz, *On aggression* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1966).

Sanmartín Esplugues, “¿Qué es la violencia?”, 09.

Mosterín, “Cultura y violencia”, 24.

⁵¹⁶Paloma Pilar Villarreal Suárez de Cepeda, *Aspectos jurídicos del comercio de bienes artísticos y de colección* (Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013).

Harillo Pla, “El arte en España”, 20-40.

⁵¹⁷Sanmartín Esplugues, “¿Qué es la violencia?”, 10.

Christian Marazzi, “La violencia del capitalismo financiero”, en *La gran crisis de la economía global: mercados financieros, luchas sociales y nuevos escenarios políticos* (Madrid: Traficantes de sueños, 2009).

Tom Hazeldine, “Violencia, comercio, capitalismo”, *New left review*, no. 53 (2008): 133-142.

la bondad, estas formas de violencia entre individuos son algo adventicio y no común, por lo que no merecería la pena proseguir con nuestro escrito basándonos en lo particular. No obstante, a criterio personal, tal juicio es equívoco. Tal declaración se sustenta en que, si se observa lo acaecido por norma general en aquellos emplazamientos en los cuales la máxima representación formal de la sociedad ha fallado –el Estado–, los episodios de violencia han sido corrientes. En este sentido es clave el concepto de “Estado Fallido” ingeniado por la organización no gubernamental “Fund for Peace” y que etiqueta con este nombre a aquellos países en los cuales existe una pérdida de control físico del territorio o del monopolio en el uso legítimo de la fuerza, así como una erosión de la autoridad legítima en la toma de decisiones –entre otros–.⁵¹⁸ Así, en aquellas ocasiones en las cuales el uso legítimo de la fuerza ya no reside en el ente estatal –aunque no deje de ser disparatado que el único autorizado para el uso de la fuerza sea al mismo tiempo el único con capacidad para licenciar quién no puede utilizarla–, la violencia en el interior de las comunidades humanas hace acto de presencia en la totalidad de los casos de los que se es sabedor, como el aforístico *”Inter arma, silent Leges”* en el ciceroniano *Pro Milone* se encarga de rememorar.⁵¹⁹

Ilusoriamente, una de las principales razones que se utilizan para procurar justificar que el ser humano es generalmente bueno es la existencia de las neuronas cubelli, las cuales si bien ha venido siendo demostrado en las recientes décadas que profesan un rol clave en los procesos –también– empáticos, su función es frecuentemente mal interpretada.⁵²⁰ Lo es en

⁵¹⁸Russell, *El poder*, 248.

⁵¹⁹Sobre las razones por las que el hombre transfiere la legitimidad de la violencia al Estado se recomienda, reiteradamente, la lectura de los clásicos. Ya se anticipa, pero, que para Hobbes y Locke *“evitar la violencia generalizada es el fin y la función principal del Estado, y la única razón por la cual ciudadanos racionales renunciarían a parte de su libertad”*. También para Rousseau, tener un jefe era una forma de librarse de la opresión de los otros. Por otro lado, podría alegarse que incluso en esos casos de “estados fallidos”, quienes actúan violentamente no son la mayoría (entendida como el 50 % + 1). Eso es cierto, aunque no se considera que esta réplica invalide el discurso aquí presentado, pues para actuar violentamente en tales circunstancias se requieren varios elementos, entre ellos los recursos, algo no disponible de forma libre y generalizada. Mosterín, “Cultura y violencia”, 33.

Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*.

⁵²⁰Francisco J. Rubia Vila, “Las neuronas espejo”, *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, no. 2 (2011): 319-332.

Giacomo Rizzolatti *et al.*, “Neuronas espejo”, *Investigación y ciencia*, no. 364 (2007): 14-21.

Gary Olson, “De las neuronas espejo a la neuropolítica moral”, *Polis: Revista Latinoamericana*, no. 20 (2008):

tanto que, semejantes neuronas, se limitan a reflejar aquello que el individuo observa en los actos y comportamientos de los demás, con independencia de que aquello reverberado sea moralmente categorizado como positivo o negativo, y es que no debería minimizarse la importancia del miedo al castigo en la selección de las acciones diarias ni realizar una reducción a factores biológicos parcialmente instrumentalizados.⁵²¹

En aquellas circunstancias en las que, por otro lado, el Estado no es fallido, no puede incurrirse en la precipitación de pensar que la violencia se evapora de entre las actividades socio-culturales del hombre, sino que más bien se transforma y se convierte en económico-simbólica. Debido a que

“el orden público no puede garantizar al poseedor [de algo] otra cosa que lo que la clase especial del objeto poseído implica; [...] al propietario de un pedazo de tierra que nadie, aparte de él, puede obtener frutos de esa tierra, que solamente él puede cultivarla o dejarla en barbecho; al propietario de un bosque, que solamente él puede cortar leña y cazar en él; sin embargo, en la medida en que la autoridad pública acuña la moneda, garantiza al propietario de la misma el hecho de que, por su dinero, puede adquirir trigo, madera, caza, etc.”.

no ha de sorprender lo más mínimo que, algunos como Montesquieu, Albert Hirschman o Pierre Rosanvallon, presentaran la teoría comúnmente conocida como del “dulce comercio”. Según esta propuesta conceptual, el comercio en un entorno formal permitiría evitar la guerra y sosegar las pasiones, dando a tal intercambio un rol salvador y apaciguador que a título personal no se comparte aunque sí se acepta que, de forma indirecta, contribuyó a la transferencia de una violencia eminentemente física a una violencia económico-simbólica, la cual es, cuanto menos, mucho más pulcra, precisamente porque “*money is fiction*” [el dinero es ficción].⁵²² (Ver Figura 93) ¿Quién iba, al fin y al cabo, desarrollar intercambios

s/p.

⁵²¹Beck, *Prisioneros del odio*, 278.

⁵²²Simmel, *Filosofía del dinero*, 361.

Albert O. Hirschman, *The passions and the interests: political arguments for capitalism before its triumph*

económicos y comerciales sabiendo que a la mínima oportunidad algún individuo fornido se lo estropearía?

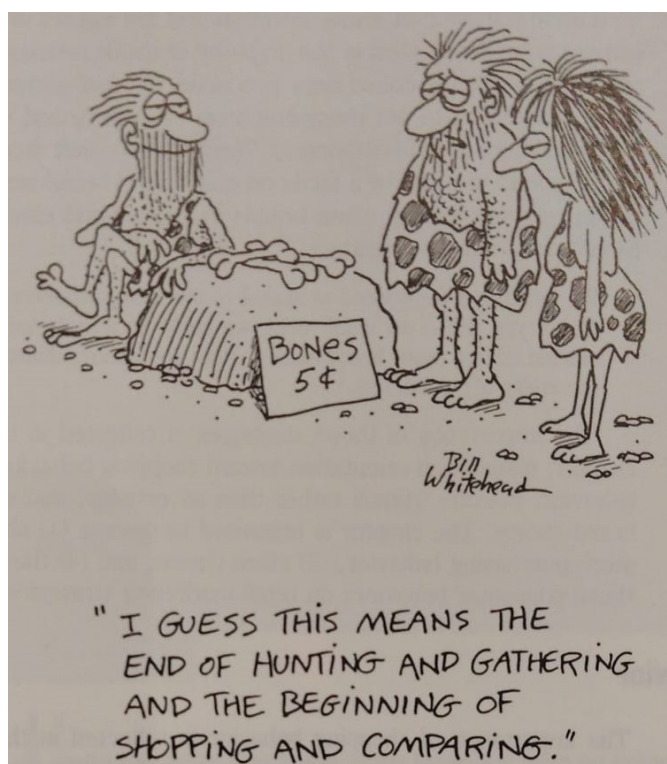


Figura 93: Bill Whitehead, Fecha no identificada, Formato no identificado, © Bill Whitehead/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Para proseguir con nuestra disertación y ante la posible réplica de que, si en un entorno de mercado y de legalidad el criterio de superioridad ya no es la violencia física, los otros tipos de violencia se ven potencialmente reducidos, debemos desechar aquí tal afirmación. Si bien es cierto que el acto de violencia se torna mucho menos evidente que si se compara con,

(Princeton: Princeton University Press, 2013).

Pierre Rosanvallon, *O liberalismo econômico: história da idéia de mercado* (Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002).

Planet Money Team, *WBEZ Chicago*, This American Life 423 podcast audio, 07/01/2011, <https://www.thisamericanlife.org/423/the-invention-of-money> (Consultado el 21 de noviembre de 2018)

Ramón González Férriz, "El dinero es una ficción. ¿Por qué crees en él?", *El Confidencial*, 21 de marzo, 2017, https://blogs.elconfidencial.com/cultura/el-erizo-y-el-zorro/2017-03-21/dinero-ficcion-creer-valor-ferriz_1351432/

Jack Weatherford, *The history of money: from sandstone to cyberspace* (Nueva York: Three Rivers Press, 1997).

por ejemplo, el período en el cual Napoleón o los ejércitos romanos conquistaban a golpe de florete los objetos para posteriormente venderlos –algo que sin embargo sigue ocurriendo en la actualidad en países en guerra, cuyo expolio es frecuente–, la compra-venta de bienes como el arte –con todas sus categorías diferenciadoras– se sigue sosteniendo en una asimetría de poder –en este caso económico—. ⁵²³ Tal violencia económico-simbólica sostenida en la asimetría de poder y ejemplificada en el objeto artístico no será, empero, considerada aquí como positiva ni como negativa –en tanto que no estamos interesados en tales nociones relativas– sino, simplemente, como eficaz –tal como ya fue especificado anteriormente–, pues la violencia es, con frecuencia, un método instrumental como cualquier otro para la satisfacción de las motivaciones. ⁵²⁴

⁵²³Daniel Casado Rigalt, “Evolución histórica del coleccionismo desde el Siglo XVII hasta la actualidad”, en *Introducción al mercado del arte* (Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013).

José Sanmartín Esplugues, “Claves para entender la violencia en el siglo XXI”, *Ludus vitalis: revista de filosofía de las ciencias de la vida* 20, no. 38 (2012): 153.

Adrià Harillo Pla, ““Everything must go/Liquidation totale”: external interferences in art communication”, en *Universities Art Association of Canada 2019 Conference* (Ciudad de Québec: Universities Art Association of Canada, 2019).

⁵²⁴Sobre la agresión y la violencia como motor para la obtención de beneficios, un clásico es Albert Bandura. Albert Bandura, *Social foundations of thought and action: a social cognitive theory* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986).

Beck, *Prisioneros del odio*, 43.

Conclusiones

En la presente tesis, hemos iniciado nuestro alegato exponiendo los consuetudinarios focos utilizados por parte de la Historia del arte, los cuales con frecuencia se han destinado al artista, a la obra o a lo social de su creación. Hemos proseguido departiendo sobre los diferentes paradigmas artísticos (Esencialismo, Mímesis, Intencionalismo. . .) para terminar afirmando que todos ellos se han visto superados, a grandes rasgos, por sus propias inconsistencias lógicas e internas. A posteriori, se ha realizado una aproximación al problema lingüístico y de conocimiento/reconocimiento sobre la práctica artística para, de este modo, llegar a la coyuntura imprescindible para el desarrollo del texto: el paso de la *aisthesis* a la *askesis*. Tal como se ha expuesto, dicha askesis es proporcionada por la institución en el interior de un mundo del arte para nada homogéneo y en contacto con el mercado, por mucho que algunos de sus agentes hayan tratado de negarlo o impedirlo.

A su vez y prosiguiendo con lo introducido en esta tesis, se ha especificado que el mercado es una herramienta de manifestación de preferencias, por lo que existe una potencial relación de eficacia entre aquellas organizaciones o individuos que desean ser elegidos en un entorno de mercado-mundo del arte y los discursos —y la influencia connotativa de estos— vertidos por el propio mundo del arte.

Se ha expuesto, también, que a pesar de que con gran frecuencia se alude a la necesidad de confianza, este entorno institucional aporta, frecuentemente, respuestas de tipo flexible ante las varias eventualidades mercantiles, pues no es una institución desinteresada. Se ha desarrollado la idea, no menos taxativa, de que el mundo del arte y su mercado no es una democracia o una república sino que, por el contrario, se asemeja más a una timocracia o una oligarquía. Semejante afirmación reside en que el arte es:

1. un “*credence good*”;

2. un bien de Veblen;
3. un bien de mérito;
4. un bien con valor refugio;
5. un bien escaso y no libre;
6. un bien posicional;
7. un bien de información asimétrica;

lo que lo convierte en un bien ideal para los que una mayor fortuna atesoran, haciendo viable el sistema en forma de círculo vicioso presentado en el texto.

Llegados a este punto, se ha producido la segunda aportación significativa de este trabajo. La primera fue la defensa de un principio motor basado en la eficacia y, la segunda, es la aceptación de la pregunta “¿cuándo hay arte?” como válida frente a la tradicional “¿qué es el arte?”. También se ha tratado de aportar la correspondiente respuesta a esta cuestión: hay arte cuando algo se halla en el interior del círculo vicioso expuesto y en manos de sus agentes, motivaciones y mecanismos.

Se ha dado continuidad al escrito exponiendo la inutilidad del arte (excepto en su sentido simbólico y de intercambio), por lo cual su adquisición es apropiada únicamente con las necesidades básicas satisfechas para, por último y tras reflexionar sobre la categoría de artista o de globalización —y otros términos considerados imprescindibles—, afirmar que la categorización y postrera adquisición de arte promovida por el mundo del arte es una práctica de violencia simbólica generadora de estratificación social, aunque ello no sea considerado como positivo o negativo en sí mismo. Como no podría ser de otro modo, esta tesis doctoral no ha conseguido profundizar en algunos elementos que son de interés. Más allá de haber pretendido ser un puente teórico entre disciplinas para una reflexión más holística de ese concepto de “mundo del arte”, existen dos elementos especialmente atractivos para ser desarrollados y que, previsiblemente, serán analizados en mi más inminente etapa post-doctoral.

El primero de estos puntos será el desarrollo de un modelo teórico (o la presentación de una explicación) sobre la estructura piramidal del mundo del arte y las implicaciones de esta estructura, particularmente en la configuración y fijación de precios de los objetos de arte. De esta manera, profundizaré en la interacción simbólica entre arte/estética y valor/precio. Mi contribución original a este cuerpo de trabajo tratará al dinero como un elemento central en la organización de las interacciones institucionales, así como de las formaciones epistemológicas.

Esta extensión se basa, como toda investigación, en el marco conceptual de esta tesis y en una observación significativa susceptible de ser analizada con mayor detalle. La observación básica es que, hoy en día, con los canales de comunicación más desarrollados, el dinero ha adoptado una nueva forma de existencia, tomando la forma de dígitos en una plataforma virtual. Contrariamente a las antiguas formas de expresión del dinero, representadas por un material específico, una categoría de tarjeta bancaria o el color de un billete, hoy en día esa información está contenida solamente como un número digital en un dispositivo. Esta nueva forma de expresión del dinero hace que su naturaleza informativa sea más evidente que nunca, ya que actualmente el dinero ya no está vinculado con ningún tipo de objetificación, sino en números digitales transferidos entre agentes. Como consecuencia, el valor ficticio y arbitrario de esa información es solo un intercambio de bytes y datos electrónicos.

Si esta primera hipótesis se muestra como cierta —o por lo menos como coherente— y el dinero, en términos de cómo experimentamos e interactuamos con él, se vuelve cada vez más efímero e inmaterial, sus características como información pura pasan a primer plano. Las transacciones no pasan a través de las manos, sino que pasan entre conductos. Las transacciones en sí son simplemente código. En este mismo orden de ideas y dentro de un contexto de interaccionismo simbólico, la información contenida en el dinero digital es una forma de discriminación entre los individuos. Este término de discriminación no debe entenderse de manera negativa, sino en un significado descriptivo, considerando que la discriminación es una de las principales habilidades de la humanidad. Esta habilidad

humana se usará en el sentido de distinguir entre diferencias.

El segundo elemento a ser desarrollado en este período post-doctoral y tras haber trabajado en la ampliación de este marco conceptual anterior, sería el de observar y describir cómo la información discriminatoria contenida en el dinero es un mecanismo clave para mantener el orden social dentro de los agentes del mundo del arte. Así, la información discriminatoria contenida en el dinero, según se evalúa a través de un filtro de motivaciones de los distintos agentes que operan en un mundo del arte, organiza y mantiene el orden social en el conjunto de los mundos del arte. El orden social, en este caso, debe entenderse como un sistema relativamente persistente de instituciones, marcos e interacciones, capaces de continuar reproduciéndose, con sus jerarquías, normas e instituciones sociales aceptadas a través del consenso social y la conformidad. Como un derivado de este orden social en el mundo del arte, esta investigación post-doctoral aclarará la forma en que la permeabilidad de este orden social, siempre a través de esos procesos de discriminación, se maneja (represión, tolerancia, asimilación, negación). Como consecuencia, los mundos artísticos serán caracterizados por el reformismo, el progresismo, el conservadurismo o el autoritarismo social.

Conclusions

In this thesis, we have initiated our allegation exposing the customary focus used by the Art History, which have often been dedicated to the artist, the artwork or the social factors of its creation. We have continued by discussing the different artistic paradigms (Essentialism, Mimesis, Intentionalism...) and established that all of them have been generally overcome by their own logical and internal inconsistencies. A posteriori, we have approached the linguistic problem and the one of knowledge/recognition on artistic practice to reach the essential juncture for the development of this text: the transition from *aisthesis* to *askesis*. As stated above, *askesis* is provided by the institution within an art world that is not homogeneous at all and, always, in contact with the market even when its agents have tried to deny or prevent it.

In turn, and in line with this thesis, it has been specified that the market is a tool for expressing preferences, so there is a potential relationship of effectiveness between those organizations or individuals who wish to be chosen in a market-art world environment and the communications — and the connotative influence of these — poured by the art world itself.

It has also been stated that, despite the fact that the need for trust is frequently referred to, this institutional environment frequently provides flexible responses to the different market eventualities, since it is not a disinterested institution. We have developed the idea, just as taxative, that the art world and its market are not a democracy or a republic but, on the contrary, they are more like a timocracy or an oligarchy. This statement is based in the fact that art is:

1. a “credence good”;

2. a Veblen good;
3. a merit good;
4. a safe-haven good;
5. a scarce and not free good;
6. a positional good;
7. an asymmetric information good;

Which makes it an ideal asset for those with greater fortune, making the system possible, in the form of a vicious circle presented in the text. At this point, we provide the second significant contribution of this work. The first was the defence of a motor principle based on efficiency and, the second, is the acceptance of Goodman's question "when is art?" as valid against the traditional "what is art?". We have also tried to provide the corresponding answer to this issue: there is art when something is inside the exposed vicious circle and in the hands of its agents, motivations and mechanisms. We continued by exposing the uselessness of art (except in its symbolic and exchange meaning), so that its acquisition is appropriate only with the basic needs met to affirm, after reflecting on the category of artist or globalization — and other key terms —, that the categorization and subsequent acquisition of art promoted by the art world is a practice of symbolic violence that generates social stratification, although this is not considered as positive or negative itself.

As it could not be any other way, this doctoral thesis has failed to elaborate on some elements of interest. Beyond pretending to be a theoretical bridge between disciplines for a more holistic reflection of that concept of "art world", there are two elements especially attractive to be developed and that will, predictably, be analyzed in my most imminent post-doctoral stage. The first of these points will be the development of a theoretical model (or to present an explanation) about the pyramidal structure of the art world and the implications of this structure, particularly in the configuration and pricing of art objects. This way, I

will focus on the symbolic interaction between art/aesthetics and value/price. My original contribution to this body of work will treat money as a central element in the organization of institutional interactions, as well as epistemological formations.

This extension is based, like all research, on the conceptual framework of this thesis and a significant observation that can be analysed in greater detail. The basic observation is that, nowadays, with the most developed communication channels, money has adopted a new form of existence, taking the form of digits in a virtual platform. Contrary to the old forms of expression of money, represented by a specific material, a category of bank card or the colour of a banknote, today that information is contained only as a digital number on a device. This new way of expression makes the informative nature of money more evident than ever, since money is no longer linked to any type of objectification, but to digital numbers transferred between agents. As a consequence, the fictitious and arbitrary value of that information is only an exchange of bytes and electronic data.

If this first hypothesis proves to be true — or at least as coherent — and money, in terms of how we experience and interact with it, becomes increasingly ephemeral and immaterial, its characteristics as pure information come to the forefront. Transactions do not pass through hands, but instead pass between conduits. The transactions themselves are simply code.

In this same order of ideas and within a context of symbolic interactionism, the information contained in digital money is a form of discrimination between individuals. This term of discrimination should not be understood negatively, but in a descriptive meaning, considering that discrimination is one of humankind main skills. This human skill will be used in the sense of distinguishing between differences.

The second element to be developed in this post-doctoral period and after having worked on the extension of this previous conceptual framework, would be to observe and describe how discriminatory information contained in money is a key mechanism to maintain social order within the agents of the art world. Thus, the discriminatory information contained in

money, as evaluated through a filter of motivations of the different agents that operate in an art world, organizes and maintains the social order in all the art worlds. The social order, in this case, must be understood as a relatively persistent system of institutions, frameworks and interactions, capable of continuing to reproduce, with their hierarchies, norms and social institutions accepted through social consensus and conformity. As a derivative of this social order in the art world, this post-doctoral research will clarify the way in which the permeability of this social order, always through these processes of discrimination, is managed (repression, tolerance, assimilation, denial). As a consequence, the artistic worlds will be characterized by reformism, progressivism, conservatism or social authoritarianism.

“Art is sexy! Art is money-sexy! Art is
money-sexy-social-climbing-fantastic!”⁵²⁵

Thomas Hoving, Director del Metropolitan Art Museum de Nueva York (1967-1977), 1990

⁵²⁵Buck, *Market matters*, 39.

Bibliografía

Libros

- Adam, Georgina. *Big bucks: the explosion of the art market in the 21st century*. Burlington: Lund Humphries, 2014.
- Adam, Georgina. *Dark side of the boom: the excesses of the art market in the 21st century*. Farnham: Lund Humphries, 2017.
- Adjudicado: 250 años de cultura, gusto y coleccionismo en Christie's. Londres: Phaidon, 2017.
- Adler, Phoebe *et al.* *Contemporary art in Eastern Europe*. Londres: Black Dog Publishing, 2010.
- Adler, Phoebe *et al.* *Contemporary art in North America*. Londres: Black Dog Publishing, 2011.
- Adler, Phoebe *et al.* *Contemporary art in the United Kingdom*. Londres: Black Dog Publishing, 2012.
- Adorno, Francesco, y Luigi Zangheri. *Gli statuti dell'Accademia del disegno*. Florencia: L.S. Olschki, 1998.
- Adorno, Theodor W. *Televisión y cultura de masas*. Córdoba: Eudecor, 1966.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. *La industria cultural*. Buenos Aires: Editorial Cuenco de Plata, 2012.
- Akerlof, George A., y Robert J. Schiller. *Animal spirits: how human psychology drives the economy, and why it matters for global capitalism*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Akerlof, George A., y Robert J. Shiller. *La economía de la manipulación: Cómo caemos como incautos en las trampas del mercado*. Barcelona: Deusto, 2016.
- Alarcó, Paloma *et al.* *POP: pop art myths*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2014.
- Alberti, Leon Battista. *De pictura*. París: Éditions Allia, 2014.
- Aldrich, Megan B., y Jocelyn Jones. *Art and authenticity*. Farnham Burlington, Vt. Londres, Nueva York: Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012.
- Alexander, Victoria D. *Sociology of the arts: exploring fine and popular forms*. Malden, MA: Blackwell, 2003.

- Allen, Grant. *Psychologic Aesthetics*. Charleston: Nabu Press, 2010.
- Allen, James S. *The Romance of Commerce and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Allen, Woody. *Perfiles*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.
- Alleva, Anne. *Methods & theories of art history*. Londres: Laurence King Publishing, 2012.
- Almazán, Sagrario *et al.* *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.
- Almazán, Sagrario, y Joaquín Pino. *Últimas tendencias de arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010.
- Altındere, Halil, y Süreyya Evren. *User's manual 2.0: contemporary art in Turkey, 1975-2015*. Berlín, Estambul: Revolver Publishing, Artist, 2015.
- Altshuler, Bruce. *A manual for the 21st century art institution*. Londres: Koenig Books, 2009.
- Álvarez-Uría, Fernando, y Julia Varela. *Sociología, capitalismo y democracia*. Madrid: Ediciones Morata, 2004.
- Antoinette, Michelle. *Reworlding art history: encounters with contemporary Southeast Asian art after 1990*. Ámsterdam: Rodopi, 2014.
- Appadurai, Arjun. *The Social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Argullol, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Destino Ediciones, 2002. p. 195
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos, 2014.
- Aristóteles. *Política*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Assael, Henry. *Consumer behavior and marketing action*. Boston: PWS-KENT Pub, 1992.
- Atencio, Tiqui. *Could have, would have, should have: inside the world of the art collector*. Nueva York: ARTBOOK/D.A.P, 2016.
- Aznar Almazán, Yayo. *Los discursos del arte contemporáneo*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces UNED, 2011.
- Azuela, Alicia. *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social México, 1910-1945*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2005.
- Baligh, Helmy H. *Organization structures: theory and design, analysis and prescription*. Nueva York: Springer, 2006.

- Bandura, Albert, y Emilio Iñesta. *Modificación de la conducta : análisis de la agresión y la delincuencia*. México: Trillas, 1975.
- Bandura, Albert, y Richard H Walters. *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*. Madrid: Alianza, 1980.
- Bandura, Albert. *Aggression: a social learning analysis*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1973.
- Bandura, Albert. *Pensamiento y acción: fundamentos sociales*. Barcelona: Martínez Roca, 1987.
- Bandura, Albert. *Social foundations of thought and action: a social cognitive theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986.
- Baranda, Yolanda. *La compraventa de obras de arte: problemas de derecho privado*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2010.
- Barasch, Moshe. *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Barrett, Terry. *Why is that art?: aesthetics and criticism of contemporary art*. Nueva York: Oxford University Press, 2012.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus, 2013.
- Baudrillard, Jean. *Art and artefact*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1997.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Amorrortu Editores, 2006.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *¿La riqueza de unos pocos nos beneficia a todos?*. Barcelona: Paidós, 2014.
- Bayer, Thomas M., y John R. Prage. *The development of the art market in England: money as muse, 1730-1900*. Londres: Pickering & Chatto, 2011.
- Baynes, Ken. *Arte y sociedad*. Barcelona: Blume, 1976.
- Bazley, Thomas D. *Crimes of the art world*. Santa Barbara: Praeger, 2010.
- Beardsley, Monroe C. *Aesthetics from classical Greece to the present : a short history*. University: University of Alabama Press, 1975.
- Beardsley, Monroe C., y John Hospers. *Estética: historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Beck, Aaron T. *Prisioneros del odio: las bases de la ira, la hostilidad y la violencia*. Barcelona: Paidós, 2003.

- Becker, Howard S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Becker, Howard S. *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Austral, 2015.
- Belk, Russell W. *Collecting in a consumer society*. Nueva York: Routledge, 2001.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- Bellini, Andrea *et al.* *Collecting contemporary art*. Nueva York: JRP/Ringier, 2008.
- Belting, Hans *et al.* *The global art world: audiences, markets, and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La Marca, 2017.
- Bentham, Jeremy. *Escritos económicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Berger, John, y Jean Mohr. *Another way of telling*. Nueva York: Vintage Books, 1995.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- Berger, Maurice. *The crisis of criticism*. Nueva York: New Press, 1998.
- Bermúdez, José L. *et al.* *Art and Morality*. Nueva York: Routledge, 2014.
- Blanca Arroyo, Manuel *et al.* *Perspectivas de la globalización*. Madrid: Dykinson, S.L, 2006.
- Blass, Thomas. *The man who shocked the world: the life and legacy of Stanley Milgram*. Nueva York: Basic Books, 2004.
- Bleda, Consuelo *et al.* *Psicología social : de la teoría a la práctica cotidiana*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2003.
- Bloch, Arthur. *Murphy's law book two: more reasons why things go wrong*. Londres: Magnum, 1981.
- Bloom, Harold. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Blount, W. M. *Business support to the arts is just good sense*. Nueva York: BCA. 1984.
- Boeke, Julius H. *Economics and economic policy of dual societies, as exemplified by Indonesia*. Nueva York: AMS Press, 1978.
- Boeke, Julius. H. *The structure of Netherlands Indian economy*. Nueva York: AMS Press, 1983.

- Bolaño, César. *Industria cultural, información y capitalismo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2013.
- Boll, Dirk. *Art for sale: a candid view of the art market*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
- Boltanski, Luc *et al.* *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal Ediciones, 2002.
- Bonazzoli, Francesca, y Michele Robecchi. *De Mona Lisa a los Simpson: por qué las grandes obras de arte se han convertido en iconos de nuestro tiempo*. Barcelona Madrid: Lunwerk, 2013.
- Boorstin, Daniel J. *The image: a guide to pseudo-events in America*. Nueva York: Vintage Books, 1992.
- Borges, Jorge L. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Bourdieu, Pierre. *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Bowness, Alan. *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*. Nueva York: Thames and Hudson, 1990.
- Boyes, William J., y Michael Melvin. *Economics*. Eagan: South-Western Cengage Learning, 2009.
- Bozal Fernández, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16, 1998.
- Bozal Fernández, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: Historia 16, 1997.
- Bretón, Víctor *et al.* *Los límites del desarrollo: modelos rotos y modelos "por construir".^{en} América Latina y Africa*. Barcelona: Icaria Institut Català d'Antropologia, 1999.
- Broomberg, Anne. *A Guide to the Collections: Dallas Museum of Fine Arts*. Dallas: Dallas Museum of Fine Arts, 1979.
- Buck, Louisa, y Judith C. Greer. *Owning art: the contemporary art collector's handbook*. Londres: Cultureshock, 2006.
- Buck, Louisa. *Market matters: the dynamics of the contemporary art market*. Londres: Arts Council England, 2004.

- Buckley, Brad, y John Conomos. *Who runs the artworld: money, power and ethics*. Faringdon: Libri Publishing, 2017.
- Bukowski, Charles. *Los placeres del condenado: poemas, 1951-1993*. Madrid: Visor Libros, 2011.
- Bull, Andy. *Brand journalism*. Londres: Routledge, 2013.
- Bürger, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987
- Bursill, Henry. *Hand shadows and more hand shadows to be thrown upon the wall*. Mineola: Dover Publications, 1997.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- Campbell, Tom. *Siete teorías de la sociedad*. Madrid: Ed. Cátedra, S.A, 1985.
- Campo, Juan A. *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús. *Diccionario de dichos y expresiones del español: su interpretación al alcance de todos*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Cardinal, Roger. *Outsider art*. Londres: Studio Vista, 1972.
- Carey, John. *¿Para qué sirve el arte?*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- Castiñeiras, Manuel A. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 2008.
- Castro, Cristina. *La economía del arte*. México: Nostra Ediciones, 2009.
- *Catálogo oficial de ARCO 2010*. Madrid: Feria de Madrid, 2010.
- *Catálogo oficial de ARCO 2014*. Madrid: TF Editores, 2014.
- *Catálogo oficial de ARCO 2016*. Madrid: ARCOMadrid/IFEMA, Feria de Madrid TF Editores, 2016.
- *Catálogo oficial de ARCO 2017*. Madrid: Arco Madrid / Ifema, 2017.
- Catullus, Gaius V.. *Poesías*. Madrid: Alianza, 1988.
- Cavallo, Adolph S. *Museum of Fine Arts, Boston*. Nueva York: Newsweek, 1969.
- Caves, Richard E. *Creative industries: contracts between art and commerce*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Cennini, Cennino. *El libro del arte*. Valladolid: Maxtor, 2008.
- Cerni, Vicente *et al.* *El Arte en la sociedad contemporánea*. Valencia: F. Torres, 1974.

- Chilvers, Ian, y John Smith. *A dictionary of modern and contemporary art*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Chin-Tao, Wu. *Privatizar la cultura: la intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*. Tres Cantos: Akal, 2007.
- Chipp, Herschel B. et al. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 1995.
- Chomsky, Noam, y Ignacio Ramonet. *Cómo nos venden la moto*. Barcelona: Icaria, 1995.
- Chust, Pascual. *Arte actual*. Valencia: Universitat de València, 2016.
- Coca Pérez, José L. *La inversión en bienes tangibles de colección: cien preguntas clave y sus respuestas*. Madrid: Editorial Dykinson, 2001.
- Coelli, Tim et al. *An introduction to efficiency and productivity analysis*. Nueva York: Springer, 2005.
- Colbert, François et al. *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Collins, Randall. *Sociología de las filosofías: una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona: Editorial Hacer, 2005.
- Colquhoun, Patrick. *A treatise on indigence*. Londres: J. Hatchard, 1806.
- Comor, Edward A. *Consumption and the globalization project: international hegemony and the annihilation of time*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Conklin, John E. *Art crime*. Westport: Praeger, 1994.
- Copleston, Frederick. *Historia de la filosofía volumen 5*. Barcelona, España: Ariel, 1984.
- Costello, Diarmuid, y Jonathan Vickery. *Art: key contemporary thinkers*. Oxford: Berg, 2007.
- Cowen, Tyler. *In praise of commercial culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Cribb, Joe. *Money*. Nueva York: DK Publishing, 2016.
- D'Alleva, Anne. *Methods & theories of art history*. Londres: Laurence King Publishing, 2012.
- Damm Arnal, Arturo. *Veinte falacias económicas*. México D.F.: LID, 2014.
- Danto, Arthur C. *Beyond the Brillo box: the visual arts in post-historical perspective*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2010.

- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C. *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza, 1984.
- de Coppet, Laura, y Alan Jones. *The art dealers*. Nueva York: Cooper Square Press, 2002.
- de Fontcuberta Balaguer, Mar. *La noticia: pistas para percibir el mundo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.
- de Lauretis, Teresa. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Londres: Macmillan, 1984.
- de Pury, Simon. *El subastador: aventuras en el mercado del arte*. Madrid: Turner, 2016.
- de Secondat, Charles-Louis, y Marcel Proust. *Profesor de belleza*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- de Tocqueville, Alexis. *La democracia en América*. Madrid: Trotta, 2018.
- Debord, Guy, y José L. Pardo. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos, 2002.
- DeFleur, Melvin L., y Sandra Ball-Rokeach. *Theories of mass communication*. Nueva York: Longman, 1982.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- Degen, Natasha. *The market*. Cambridge: The MIT Press, 2013.
- Dempster, Anna M. *Risk and uncertainty in the art world*. Londres: Bloomsbury, 2014.
- Dewey, John. *Art as experience*. Nueva York: Berkley Pub. Group, 2005.
- *Diccionario enciclopédico Espasa*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.
- Dickie, George. *Art and the aesthetic: an institutional analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Dickie, George. *El siglo del gusto: la odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- Díez Prieto, Fernando. *La guía del inversor en arte*. Madrid: Arte 10, 2001.
- Dittmar, Helga. *The social psychology of material possessions: to have is to be*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf St. Martin's Press, 1992.
- Dixon, Andrew Graham. *Art: the definitive visual guide*. Nueva York: Dorling Kindersley, 2018.

- Donohue, Kathleen G. *Freedom from want: American liberalism and the idea of the consumer*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- Douma, Sytte W., Hein Schreuder. *Economic approaches to organizations*. Nueva York: Prentice Hall, 1992.
- Doyal, Len *et al.* *Teoría de las necesidades humanas*. Barcelona Madrid: Icaria FUHEM, 1994.
- Duncan, Carol. *Civilizing rituals. Inside public art museums*. Londres: Routledge, 1995.
- Durkheim, émile. *Moral education: a study in the theory and application of the sociology of education*. Nueva York: Free Press of Glencoe Collier Macmillan, 1973.
- Dutton, Denis. *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana*. Barcelona: Paidós, 2015.
- Dworkin, Gerald *et al.* *Markets and morals*. Nueva York: Hemisphere Pub. Corp., 1977.
- Dyck, Sandra. *Michèle Provost: selling out*. Ottawa: Carleton University Art Gallery, 2010.
- Elger, Dietmar. *Arte moderno*. Colonia: Taschen, 2016.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1974.
- Elkins, James. *Stories of art*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Estévez, Fernando *et al.* *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Lampreave, 2010.
- Feldstein, Martin S. *et al.* *The economics of art museums*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Fernie, Eric. *Art history and its methods: a critical anthology*. Londres: Phaidon Press Ltd, 1995.
- Findlay, Michael. *The value of art : money, power, beauty*. Munich: Prestel, 2014.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1999.
- Fishel, David. *The arts sponsorship handbook*. Londres: Directory of Social Change, 1993.
- FitzGerald, Michael C. *Making modernism: Picasso and the creation of the market for twentieth-century art*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Foreman-Wernet, Lois, y Brenda Dervin. *Audiences and the arts: communication perspectives*. Cresskill: Hampton Press, Inc, 2010.
- Foster, George M. *Traditional cultures: and the impact of technological change*. Nueva York: Harper & Row, 1962.
- Foster, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Nueva York: New Press, 2002.

- Frank, Robert H. *Luxury fever: weighing the cost of excess*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Frank, Robert H. *The Darwin economy: liberty, competition, and the common good*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Frank, Robert H., y Ben Bernanke. *Principles of economics*. Boston: McGraw-Hill, 2007.
- Frankel, Tamar. *Trust and honesty: America's business culture at a crossroad*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Frascina, Francis, y Jonathan Harris. *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992.
- Freeland, Cynthia. *¿Pero esto es arte?: una introducción a la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Frey, Bruno S. *L'Economia de l'art*. Barcelona: La Caixa. Servei d'Estudis, 2000.
- Friedman, Milton, y Rose D. Friedman. *Capitalism and freedom*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Friedman, Milton, y Rose D. Friedman. *Free to choose*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Friedman, Milton. *Essays in positive economics*. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- Friedman, Milton. *Politics and tyranny: lessons in the pursuit of freedom*. San Francisco: Pacific Institute for Public Policy Research, 1984.
- Friedman, Milton. *Price theory*. Chicago: Aldine Pub. Co, 1976.
- Friedman, Milton. *The optimum quantity of money*. New Brunswick: Aldine Transaction, 2006.
- Fromm, Erich, y Rainer Funk, Rainer. *Lo inconsciente social*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Fromm, Erich, y Rainer Funk. *Espíritu y sociedad : obra póstuma VI*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Fromm, Erich. *Del tener al ser : caminos y extravíos de la conciencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Fromm, Erich. *La condicion humana actual y otros temas de la vida contemporánea*. BarcelonaBuenos AiresMéxico: Ed. Paidós, 1989.
- Fromm, Erich. *Tener o ser*. Madrid etc: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Fromm, Erich. *Y seréis como dioses*. Barcelona: Paidós, 1960.

- Fuentes, Juan. *El discurso intelectual árabe y la globalización*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2010.
- Fumaroli, Marc. *El Estado cultural: ensayo sobre una religión moderna*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Furió Galí, Vicenç. *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Servei de Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.
- Furió Galí, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Furió Galí, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Galbraith, John K. *El crash"de 1929*. Barcelona: Ariel, 2007.
- Galbraith, John K. *La anatomía del poder*. Barcelona: Ariel, 2013.
- Galbraith, John K. *La cultura de la satisfacción*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Galbraith, John K. *La era de la incertidumbre*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1981.
- Galbraith, John K. *La sociedad opulenta*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Galenson, David W. *Conceptual revolutions in twentieth-century art*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009.
- Gálvez, Jesús. *El laberinto del lenguaje: Ludwig Wittgenstein y la filosofía analítica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Gamboni, Dario. *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*. Londres: Reaktion, 2007.
- Garaudy, Roger. *Estética y marxismo*. Barcelona: Planeta Agostini, 1986.
- Garduño, Ana. *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Gaut, Berys N. *Art, emotion and ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Geertz, Clifford. *Interpretazione di culture*. Boloña: Il Mulino, 1987.
- Gehlen, Arnold. *Imágenes de época: sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994.
- Gerlis, Melanie. *Art as an investment? A survey of comparative assets*. Burlington: Lund Humphries, 2014.
- Giannetti, Claudia. *Canariasmediafest 08: 13⁹ Festival Internacional de Artes y Culturas Digitales de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2008.

- Girst, Thomas, y Magnus Resch. *100 secrets of the art world: everything you always wanted to know about the arts but were afraid to ask*. Londres: Koenig Books, 2016.
- Gladwell, Malcolm. *Inteligencia intuitiva: por qué sabemos la verdad en dos segundos*. Madrid: Taurus, 2005.
- Godelier, Maurice. *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1974.
- Godelier, Maurice. *La producción de grandes hombres: poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea*. Madrid: Akal, 1986.
- Goldfarb, Jeffrey C. *Los intelectuales en la sociedad democrática*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Golomb, Elan. *Trapped in the mirror: adult children of narcissists in their struggle for self*. Nueva York: W. Morrow, 1992.
- Gombrich, E. H. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003.
- Gombrich, Ernst H. *et al. Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Debate, 2001.
- Gombrich, Ernst H. *The story of art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1995.
- Gompertz, Will. *¿Qué estas mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Editorial Taurus, 2013.
- González García, Ángel *et al. Escritos de arte de vanguardia: 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1999.
- Goodman, Calvin J., y Florence J. Goodman. *Art marketing handbook*. Los Angeles: Gee tee bee, 1978.
- Goodwin, Craufurd D. *Economic engagements with art*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Gourhan, André. *The dawn of European art: an introduction to Palaeolithic cave painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Gracq, Julien. *La literatura como "bluff"*. Barcelona: Nortésur, 2009.
- Granet, Keith. *The Business of Design: Balancing Creativity and Profitability*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2013.
- Grant, Daniel. *The business of being an artist*. Nueva York: Allworth Press, 2010.

- Greenberg, Clement, y Fèlix Fanés. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura : ensayos críticos*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Ground, Ian, y Salvador Marco. *Arte o chorrada*. València: Universitat de València, 2008.
- Groys, Boris. *Art power*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Guasch Ferrer, Anna M. *et al. Critical cartography of art and visibility in the global age*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Guasch Ferrer, Anna M. *et al. Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- Guasch Ferrer, Anna M. *Arte y globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Guasch Ferrer, Anna M. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Guasch Ferrer, Anna M. *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- Guasch Ferrer, Anna M. *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: Cendeac, 2006.
- Guasch Ferrer, Anna M. *La crítica discrepante: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Guyau, Jean-Marie. *Arte desde el punto de vista sociológico*. Londres: FORGOTTEN Books, 2015.
- Habermas, Jürgen. *The structural transformation of the public sphere*. Nueva York: Oxford University Press, 2012.
- Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo Veintiuno, 1983.
- Halkett, Elizabeth. *The Warhol economy: how fashion, art, and music drive New York City*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Hamilton, James. *A strange business: making art and money in nineteenth-century Britain*. Londres: Atlantic Books, 2015.
- Hardin, Russell *et al. Distrust*. Nueva York: Russell Sage Foundation, 2004.
- Harrington, Austin. *Art and social theory: sociological arguments in aesthetics*. Cambridge: Polity Press, 2004.

- Harris, Jonathan. *Globalization and Contemporary Art*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011.
- Harris, Jonathan. *The global contemporary art world*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc, 2017.
- Haskell, Francis. *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza, 1990.
- Hatje, Ursula. *Historia de los estilos artísticos*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1995.
- Hatt, Michael, y Charlotte Klonk. *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte I*. Barcelona: DeBolsillo, 2005.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona: DeBolsillo, 2005.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama, 1977.
- Heartney, Eleanor. *Art & today*. Nueva York: Phaidon Press, 2008.
- Heine, Florian. *Art: the groundbreaking moments*. Munich: Prestel, 2012.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Held, David. *Models of democracy*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- Henshaw, Julia P. *The Detroit Institute of Arts: a visitor's guide*. Detroit: Detroit Institute of Arts in association with Wayne State University Press, 1995.
- Hipponensis, Aurelius A. *La ciudad de Dios*. Madrid: Tecnos, 2010.
- Hiriart, Berta. *Colección de colecciones: notas sobre nuestra afición a las cosas*. México: Paidós, 2002.
- Hirschman, Albert O. *The passions and the interests: political arguments for capitalism before its triumph*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- Holly, Michael A. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Hoogvelt, Ankie M. *Globalization and the postcolonial world: the new political economy of development*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Hook, Philip. *Breakfast at Sotheby's: an A-Z of the art world*. Nueva York: Overlook Press, 2014.
- Horejs, Jason J. *How to sell art. A systematic approach to creating relationships with collectors and closing the sale: a guide for artists and gallerists*. Phoenix: RedDot Press, 2011.

- Horowitz, Helen L. *Culture & the city: cultural philanthropy in Chicago from the 1880s to 1917*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Horowitz, Noah. *Art of the deal: contemporary art in a global financial market*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Huerta de Soto, Jesús. *Lecturas de economía política vol 2*. Madrid: Unión Editorial, 1987.
- Huerta de Soto, Jesús. *Lecturas de economía política vol. 3*. Madrid: Unión editorial, 2010.
- Hughes, Robert. *A toda crítica: ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Hughes, Robert. *The Shock of the new*. Nueva York: Knopf, 1991.
- Hulst, Titia. *A history of the western art market: a sourcebook of writings on artists, dealers, and markets*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Hume, David. *Of the standard of taste: post-modern times aesthetic classics*. Birmingham: Birmingham Free Press, 2013.
- Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Idema, Johan. *Cómo visitar un museo de arte y convertir tu visita en una experiencia gratificante*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Inglis, David *et al.* *The sociology of art: ways of seeing*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Jeffri, Joan. *Arts money: raising it, saving it, and earning it*. Nueva York: Neal-Schuman, 1983.
- Jimenez, Marc. *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010.
- Joas, Hans, y Wolfgang Knöbl. *Teoría social, veinte lecciones introductorias*. Tres Cantos: Akal, 2016.
- Jones, Amelia. *Irrational modernism: a neurasthenic history of New York Dada*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Jung, Carl G. *Man and his symbols*. Garden City: Doubleday, 1964.
- Kagge, Erling. *A poor collector's guide to buying great art*. Oslo: Kagge Forlag AS, 2015.
- Kaiser, Robert G. *Russia: the people & the power*. Nueva York: Atheneum, 1976.
- Kandinsky, Wassily. *Concerning the spiritual in art*. Nueva York: Dover Publications, 1977.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Barcelona: Edicions 62, 2004.
- Kant, Immanuel. *Filosofía de la historia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1985.

- Karnal, Leandro. *O dilema do porco espinho*. Como encarar a solidão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- Kearney, Michael. *Reconceptualizing the Peasantry*. Anthropology in Global Perspective. Boulder: Westview Press, Inc, 1996.
- Kelly, Paul J. *Liberalism*. Cambridge: Polity, 2005.
- Keynes, John M. *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Kieran, Matthew. *Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art*. Malden: Blackwell Pub, 2006.
- Kim, Alice *et al.* *Art and globalization*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Kishtainy, Niall. *A little history of economics: revised version*. New Haven: Yale University Press, 2017.
- Kivy, Peter. *Philosophies of arts: an essay in differences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Kleinbauer, W. Eugene. *Modern perspectives in Western art history: an anthology of twentieth-century writings on the visual arts*. Toronto: Published by University of Toronto Press in association with the Medieval Academy of America, 1989.
- Kocur, Zoya, y Simon Leung. *Theory in contemporary art since 1985*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Kotler, Neil, y Philip Kotler. *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Kotler, Philip. *El marketing según Kotler: cómo crear, ganar y dominar los mercados*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Kozak, Gisela, y Julius Wiedemann. *Japanese graphics now*. Londres: Taschen, 2006.
- Kroeber, A. L. *The nature of culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Kruft, Hanno-Walter. *A history of architectural theory: from Vitruvius to the present*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Kuran, Timur. *Private truths, public lies: the social consequences of preference falsification*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- La Rochefoucauld, Françoise. *Sobre la pasión, el amor y los celos*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2017.

- Laar, Timothy, y Leonard Diepeveen. *Artworld prestige: arguing cultural value*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Lafargue, Paul. *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia, 2011.
- Lakoff, George. *Don't think of an elephant!*. White River Junction: Chelsea Green Pub. Co, 2004.
- Landsburg, Steven E. *Price theory and applications*. Stanford: Cengage Learning, 2014.
- Lane, Robert E. *The market experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Langer, Susanne K. *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado: ensayo sobre la condición neoliberal*. Madrid: Amorrortu, 2013.
- Leiser, David, y Yhonatan Shemesh. *How we misunderstand economics and why it matters: the psychology of bias, distortion and conspiracy*. Abingdon: Routledge, 2018.
- Lepenies, Wolf. *¿Qué es un intelectual europeo?*. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2014.
- Letwin, William. *The origins of scientific economics: English economic thought 1660-1776*. Londres: Routledge, 2003.
- Lindemann, Adam. *Collecting contemporary art*. Londres: Taschen, 2006.
- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Llacer Matacás, María Rosa. *El saneamiento por vicios ocultos en el código civil, su naturaleza jurídica*. Barcelona: J.M. Bosch Editores, 1992.
- Ibarra, Ignacio L. *Historia del arte pensamiento y sociedad*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- Locke, John. *Del abuso de las palabras*. Madrid: Taurus, 2014.
- Locke, John. *Segundo ensayo sobre el gobierno civil*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.
- López, Paula et al. *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, España: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013.
- Lorenz, Konrad. *On aggression*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1966.
- MacLagan, David. *Outsider art: from the margins to the marketplace*. Londres: Reaktion Books, 2009.

- Mandeville, Bernard. *La fábula de las abejas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Mankiw, Gregory N. *Principles of economics*. Mason: Thomson/South-Western, 2004.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel, 1987.
- Marcuse, Herbert. *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Marina, José A. *Pequeño tratado de los grandes vicios*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.
- Martorella, Rosanne. *Corporate art*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.
- Mas, Ricard. *La vida pública de Salvador Dalí: a través de sus mejores entrevistas*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 2004.
- Maslow, Abraham H. *A theory of human motivation*. Eastford: Martino Publishing, 2013.
- Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz, 2009.
- Maxon, John. *The art institute of Chicago*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1970.
- Maxwell, David W. *Price Theory and Application in Business Administration*. Culver City: Goodyear Publishing, 1976.
- McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore. *The medium is the message*. Londres: Penguin Classics, 2008.
- McNulty, Tom. *Art market research: a guide to methods and sources*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
- McQuail, Denis. *McQuail's mass communication theory*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2010.
- Mead, Rebecca. *One perfect day: the selling of the American wedding*. Nueva York: Penguin Group, 2008.
- Melià, Josep. *Art i capitalisme: una anàlisi econòmica del significat social de l'obra d'art*. Barcelona: Edicions 62, 1976.
- Mellor, Mary. *Money: myths, truths and alternatives*. Chicago: Policy Press, 2019.
- Menger, Pierre-Michel. *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
- Merton, Robert K. et al. *Teoría y estructura sociales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Meyer, James S. *Arte minimalista*. Barcelona: Phaidon, 2011.

- Meyer, Karl E. *The art museum: power, money, ethics. A Twentieth Century Fund report*. Nueva York: William Morrow and Company, 1979.
- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Michaud, Yves. *La crise de l'art contemporain: utopie, démocratie et comédie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- Mínguez, Víctor. *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013.
- Molina, José L., y Hugo Valenzuela. *Invitación a la antropología económica*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006.
- Moore, George E. *Principia ethica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959.
- Morawski, Stefan. *Arte fácil y arte difícil*. Valencia: Episteme, 1998.
- Morell, Antonio. *La legitimación social de la pobreza*. Rubí: Anthropos Editorial del hombre, 2002.
- Morgan, Robert C. *The end of the art world*. Nueva York: Allworth Press, 1998.
- Morris, Desmond. *The lives of the surrealists*. Londres: Thames & Hudson, 2018.
- Morris, William. *Arte y sociedad industrial antología de escritos*. Valencia: Fernando Torres, 1977.
- Mosterín, Jesús. *La naturaleza humana*. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe, 2008.
- Muensterberger, Werner. *Collecting: an unruly passion*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- Munck, Bert D., y Dries Lyna. *Concepts of value in European material culture, 1500-1900*. Farnham, Surrey, England Burlington, VT: Ashgate, 2015.
- Muñoz González, Rafael. *Marketing en el siglo XXI*. Madrid: Centro de Estudios Financieros, 2010.
- Muñoz, Alicia et al. *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- Noelle-Neumann, Elisabeth. *La Espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Paidós, 2010.
- North, Michael, y David Ormrod. *Art markets in Europe, 1400-1800*. Aldershot Brookfield: Ashgate, 1998.
- Novicow, Jacques. *La Critique du darwinisme social*. París: BnF-P, 2016.
- Nozick, Robert. *Anarchy, state and Utopia*. Oxford: B. Blackwell, 1982.

- Nubiola, Miquel, y Rubén Verdú. *Paratext*. Barcelona, Sabadell: Hangar, Fundació Banc Sabadell, 2016.
- Ord, Douglas. *The National Gallery of Canada: ideas, art, architecture*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2003.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Madrid: Ed. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, 2004.
- Ostrower, Francie. *Why the wealthy give: the culture of elite philanthropy*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Ovejero Lucas, Félix. *El compromiso del creador: ética de la estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2014.
- Overing, Joanna. *The anthropology of love and anger: the aesthetics of conviviality in Native Amazonia*. Londres: Routledge, 2000.
- Pan, Stephanie Wiles, y Cailang Huang. *Jie (Boundaries): contemporary art from Taiwan*. Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, 2014.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Panofsky, Erwin. *Idea: a concept in art theory*. Nueva York: Harper & Row, 1968.
- Parcerisas, Pilar *et al.* *Global circuits: the geography of art and the new configurations of critical thought*. Barcelona: ACCA, Associació Catalana de Crítics d'Art, 2010.
- Pardo, José L. *Estética de lo peor: de las ventajas e inconvenientes del arte para la vida*. Madrid: Pasos Perdidos, 2016.
- Pardo, José L. *Nunca fue tan hermosa la basura: artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2010.
- Patuel, Pascual. *Arte actual*. Valencia: Universitat de València, 2016.
- Pearce, Susan M. *et al.* *Interpreting objects and collections*. Londres: Routledge, 1994.
- Pearce, Susan M. *Collecting in contemporary practice*. Walnut Creek: SAGE Publications AltaMira Press, 1998.
- Pearce, Susan M. *Museums, objects, and collections: a cultural study*. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, 1993.

- Pearson, N., y A. Brighton. *The economic situations of visual arts*. Londres: Calouste Gulbenkian Foundation, 1985.
- Peist Rojzman, Nuria. *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada, 2012.
- Perniola, Mario. *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.
- Petry, Michael. *The word is art*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2018.
- Pevsner, Nikolaus. *Academies of art: past and present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Pichère, Pierre *et al.* *La pirámide de Maslow*. París: Le Petit Littéraire, 2016.
- Platón. *Eutifrón*. Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- Platón. *Hippias mayor*. Indianapolis: Hackett Pub. Co, 1982.
- Plekhanov, Georgij V. *Arte y vida social*. Barcelona: Fontamara, 1974.
- Podro, Michael. *The critical historians of art*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Polanco, Aurora *et al.* *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2015.
- Polanyi, Karl. *La gran transformación*. Barcelona: Virus, 2016.
- Polsky, Richard. *Art market guide: contemporary American art*. San Francisco: Marlit Press, 1997.
- Polsky, Richard. *I bought Andy Warhol*. Nueva York: Bloomsbury Distributed to the trade by Holtzbrinck Pub, 2005.
- Polsky, Richard. *I sold Andy Warhol (too soon)*. Nueva York: Other Press, 2011.
- Polsky, Richard. *The art prophets: the artists, dealers, and tastemakers who shook the art world*. Nueva York: Other Press, 2011.
- Pommerehne, Werner W., y Bruno S. Frey. *Muses and markets: explorations in the economics of the arts*. Cambridge: B. Blackwell, 1989.
- Prada, Juan. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid, España: Akal, 2012.
- Preziosi, Donald. *The art of art history: a critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *Sistema de las contradicciones económicas o filosofía de la miseria*. Barcelona: Ediciones Jucar, 1975.

- Proust, Marcel. *Pintores*. Madrid: Casimiro Libros, 2016.
- Quine, Willard V. *La relatividad ontológica y otros ensayos*. Madrid: Tecnos, 1974.
- Quintanilla Pardo, Ismael. *Psicología del consumidor*. Madrid: Prentice Hall, 2002.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Rand, Ayn. *La virtud del egoísmo*. Seattle: Amazon Digital Services LLC, 2013.
- Rascón Castro, Cristina. *La economía del arte*. México: Nostra Ediciones, 2009.
- Rausell Köster, Pau. *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana: un ensayo sobre las tramas entre economía, cultura y poder*. Valencia: Tirant lo Blanch, 1999.
- Rawls, John. *Justicia como equidad*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Read, Herbert E. *et al. Al infierno con la cultura y otros ensayos sobre arte y sociedad*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Read, Herbert E. *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Read, Herbert E., y Manuel Carbonell. *Arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- Read, Herbert. *Arte y alienación*. Buenos Aires: Editorial Proyección, 1969.
- Read, Herbert. *El significado del arte*. Madrid: E.M.E.S.A, 1973.
- Read, Herbert. *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Read, Leonard E. *I, Pencil*. Atlanta: Foundation for Economic Education, 2016.
- Redfield, Robert. *Peasant society and culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Reed, Lawrence W. *Rendering Unto Caesar: Was Jesus a Socialist?*. Atlanta: Foundation for Economic Education, 2015.
- Renate, Mayntz *et al.* *Introducción a los métodos de la Sociología empírica*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- Resch, Magnus. *Management of art galleries*. Londres: Phaidon Press Limited, 2016
- Revilla, Federico. *Simbología, arte y sociedad*. Madrid Barcelona: Editorial Bruño Ediciones Don Bosco, 1980.
- Rhodes, Colin. *Outsider art: spontaneous alternatives*. Nueva York, N.Y: Thames & Hudson, 2000.

- Robertson, Iain. *Understanding art markets: inside the world of art and business*. Nueva York: Routledge, 2015.
- Robertson, Martin. *El arte griego: introducción a su historia*. Madrid: Alianza, 2006.
- Rodal, Cristina. *Manifiesto y vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2010.
- Rorty, Richard. *The Linguistic turn: essays in philosophical method*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Rosanvallon, Pierre. *O liberalismo econômico: história da idéia de mercado*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002.
- Rosanvallon, Pierre. *The society of equals*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- Rosen, Aaron. *Art & religion in the 21st century*. Place of publication not identified: Londres, 2017.
- Rouget, Bernard *et al.* *Le marché de l'art contemporain en France: prix et stratégies*. Paris: La Documentation française, 1991.
- Rousseau, Jean Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Rovira, Isidre. *Artesania, art i societat*. Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular Alta Fulla, 1987.
- Rozell, Mary. *The art collector's handbook: a guide to collection management and care*. Burlington: Lund Humphries, 2014.
- Rubinstein, Raphael. *Critical mess: art critics on the state of their practice*. Lenox, Mass: Hard Press Editions, 2006.
- Ruhrberg, Karl *et al.* *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen, 2012.
- Russell, Bertrand. *El poder: un nuevo análisis social*. Barcelona: RBA, 2013.
- Rycroft, Robert. *The Economics of Inequality, Discrimination, Poverty, and Mobility*. Londres: Taylor and Francis Ltd, 2014.
- Sabapathy, T. K. *et al.* *Writing the modern: selected texts on art & art history in Singapore, Malaysia & Southeast Asia, 1973-2015*. Singapur: Singapore Art Museum, 2018.
- Sacristán, Manuel. *Introducción a la lógica y al análisis formal*. Barcelona: Ariel, 1973.
- Sagan, Carl, y Ann Druyan. *Shadows of forgotten ancestors: a search for who we are*. Nueva York: Ballantine Books, 1993.

- Sala i Martín, Xavier. *Economía liberal para no economistas y no liberales*. Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2017.
- Salle, David. *How to see: looking, talking, and thinking about art*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2016.
- Sanmartín Esplugues, José. *La violencia y sus claves*. Barcelona: Ariel, 2013.
- Saunders, Frances S. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Editorial Debate, 2001.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Adiós a la estética*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Think art: theory and practice in the art of today*. Rotterdam: Witte de With, 1998.
- Schapiro, Meyer, y José Francisco Martín y Jiménez. *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Schiller, Friedrich. *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Schultheis, Franz *et al.* *When art meets money: encounters at the Art Basel*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.
- Schumpeter, Joseph A. *Ciclos económicos: análisis teórico, histórico y estadístico del proceso capitalista*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- Schwartz, Eugene. *Breakthrough advertising*. Stamford: Boardroom Books, 2004.
- Searle, John R. *The construction of social reality*. Nueva York: Free Press, 1995.
- Secundus, Gaius *et al.* *Storia naturale*. Turín: G. Einaudi, 1988.
- Seidman, Ann W. *Money, banking, and public finance in Africa*. London Atlantic Highlands: Zed Books, 1986.
- Serraller, F. *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2014.
- Serrell, Beverly. *Exhibit labels: an interpretive approach*. Walnut Creek: Altamira Press, 1996.
- Serrell, Beverly. *Judging exhibitions: a framework for assessing excellence*. Walnut Creek: Left Coast, 2006.
- Shackelford, Todd K., y Viviana A. Shackelford. *The Oxford handbook of evolutionary perspectives on violence, homicide, and war*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

- Shapiro, Carl, y Hal R. Varian. *Information rules: a strategic guide to the network economy*. Boston: Harvard Business School Press, 1999.
- Sherif, Carolyn *et al.* *Social judgment: assimilation and contrast effects in communication and attitude change*. Westport: Greenwood Press, 1980.
- Shiner, Larry E. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2014.
- Shionoya, Yūichi. *Economy and morality: the philosophy of the welfare state*. Cheltenham: Edward Elgar, 2005.
- Silbermann, Alphons *et al.* *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Simmel, Georg. *Cultura líquida y dinero*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Simmel, Georg. *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- Simmel, Georg. *Diagnóstico de la tragedia de la cultura moderna*. Valencina de la Concepción, Sevilla: Espuela de Plata, 2012.
- Simmel, Georg. *El conflicto: sociología del antagonismo*. Madrid: Sequitur, 2010.
- Simmel, Georg. *El pobre*. Madrid: Sequitur, 2014.
- Simmel, Georg. *Filosofía del dinero*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Simmel, Georg. *Sobre la diferenciación social: investigaciones sociológicas y psicológicas*. Barcelona: Gedisa, 2017.
- Simon, Jules. *Art and responsibility*. Nueva York: Continuum, 2011.
- Sircello, Guy. *A new theory of beauty*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Slowinska, Maria A. *Art/commerce: the convergence of art and marketing in contemporary culture*. Bielefeld: Transcript, 2014.
- Smee, Sebastian. *El arte de la rivalidad: amistad, traición y ruptura en el arte moderno*. Madrid: Taurus, 2017.
- Smith, Adam. *Una investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*. Madrid: Editorial Tecnos, 2009.
- Smith, Hedrick. *The Russians*. Nueva York: Quadrangle/New York Times Book Co, 1976.
- Smith, Robert Paul. *How to do nothing with nobody all alone by yourself*. Portland: Tin House Books, 2017.
- Smith, Terry. *Contemporary art: world currents*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2011.

- Smith, Terry. *Qué es el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Sokal, Alan D., y Jean Bricmont. *Intellectual impostures: postmodern philosophers' abuse of science*. Londres: Profile Books, 1998.
- Soria Heredia, Fernando, y Juan Manuel Almazara-Meñica. *Arte contemporáneo y sociedad*. Salamanca: San Esteban, 1982.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Barcelona: Marbot, 2013.
- Spretnak, Charlene. *The spiritual dynamic in modern art: art history reconsidered, 1800 to the present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Stecker, Robert, y Ted Gracyk. *Aesthetics today: a reader*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- Steward, Julian H. *Theory of culture change; the methodology of multilineal evolution*. Urbana: University of Illinois Press, 1955.
- Stiglitz, Joseph E. *El precio de la desigualdad*. México: Taurus, 2012.
- Strauss, Sigal, y Daria Kassovsky. *The museum presents itself II: Israeli art from the museum collection*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2015.
- Strong, Roy C. *Arte y poder: fiestas del Renacimiento, 1450-1650*. Madrid: Alianza, 1988.
- Strosberg, Eliane. *Art and science*. Nueva York: Abbeville Press, 2001.
- Tanner, Jeremy et al. *The sociology of art: a reader*. Londres: Routledge, 2003.
- Tàpies, Antoni y Inmaculada Julián. *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. Barcelona: Icaria, 1977.
- Tarde, Gabriel. *Las leyes de la imitación y la sociología*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2011.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de la estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1987.
- Taylor, Mark C. *Confidence games: money and markets in a world without redemption*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Taylor, Mark C. *Speed limits: where time went and why we have so little left*. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Thaler, Richard H. *Misbehaving: the making of behavioral economics*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2015.
- Thaler, Richard H. *Quasi rational economics*. Nueva York: Russell Sage Foundation, 1991.

- Thaler, Richard H. *The winner's curse: paradoxes and anomalies of economic life*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Thaler, Richard H., y Cass R. Sunstein. *Nudge: improving decisions about health, wealth, and happiness*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Thompson, Donald N. *El tiburón de 12 millones de dólares: la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Thompson, Donald N. *The orange balloon dog: bubbles, turmoil and avarice in the contemporary art market*. Madeira Park: Douglas & McIntyre, 2017.
- Thornton, Sarah. *Seven days in the art world*. Nueva York: W.W. Norton, 2008.
- Throsby, David. *Economía y cultura*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.
- Tilghman, Benjamin R. *Pero, ¿es esto arte?: el valor del arte y la tentación de la teoría*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- Tirado San Juan, Víctor Manuel. *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles: la idea de la estética*. Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso, 2013.
- Towse, Ruth. *A handbook of cultural economics*. Cheltenham: Edward Elgar, 2003.
- Tugendhat, Ernst. *Antropología en vez de metafísica*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Tummers, Anna, y Koenraad Jonckheere. *Art market and connoisseurship: a closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- Tung, Wei H. *Art for social change and cultural awakening: an anthropology of residence in Taiwan*. Lanham: Lexington Books, 2013.
- Turgot, Robert A. J. *Reflexiones sobre la formación y la distribución de las riquezas*. Madrid: Unión Editorial, 2009.
- Tylor, Edward B. *Primitive Culture*. Nueva York: Henry Hold and Company, 1880.
- Tzara, Tristan *et al.* *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- Urgell Plaza, Ferran. *Manual de estudios de público de museos*. Madrid: Trea, 2014.
- Useem, Michael. *The inner circle: large corporations and the rise of business political activity in the U.S. and U.K.* Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982.

- Vallentyne, Peter *et al.* *Left-libertarianism and its critics: the contemporary debate*. Nueva York: Palgrave, 2000.
- Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Veblen, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Velthuis, Olav. *Talking prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Verdú, Vicente. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Madrid: Debate, 2005.
- Vermeulen, Filip. *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's Golden Age*. Turnhout: Brepols, 2003.
- Vickers, Douglas. *Economics and ethics: an introduction to theory, institutions, and policy*. Westport: Praeger, 1997.
- Victor, Jeffrey S. *Satanic panic: the creation of a contemporary legend*. Chicago: Open Court, 1993.
- Vilar Roca, Gerard. *Desartización: paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Vilar Roca, Gerard. *Las razones del arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- Vilar Roca, Gerard. *Precariedad, estética y política*. Almería: Círculo Rojo Editorial, 2017.
- Villarreal Suárez de Cepeda, Paloma Pilar. *Aspectos jurídicos del comercio de bienes artísticos y de colección*. Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013.
- Virilio, Paul. *Art as far as the eye can see*. Nueva York: Berg, 2007.
- von Clausewitz, Carl. *De la guerra*. Barcelona: Books4pocket, 2015.
- Wagner, Ethan, y Thea W. Wagner. *Collecting art for love, money and more*. Nueva York: Phaidon Press, 2013.
- Wagner, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- Waldron, Jeremy. *The rule of law and the measure of property*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Wallerstein, Immanuel. *El moderno sistema mundial*. Madrid: Siglo veintiuno, 2010.
- Warhol, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.
- Warhol, Andy. *Warhol's world*. Londres: Hauser & Wirth/Steidl, 2006.

- Watson, Peter. *From Manet to Manhattan: the rise of the modern art market*. Londres: Hutchinson, 1992.
- Weatherford, Jack. *The history of money: from sandstone to cyberspace*. Nueva York: Three Rivers Press, 1997.
- Weber, Max. *Economy and society: an outline of interpretive sociology*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- Weeks, David J. *Eccentrics: a study of sanity and strangeness*. Nueva York: Villard Books, 1995.
- Wells, Herbert G. *The war that will end war*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2010.
- White, Harrison C., y Cynthia A. White. *Canvases and careers: institutional change in the French painting world: with a new foreword and a new afterword*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Wilde, Oscar. *El crítico como artista*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Wilkinson, Richard, y Kate Pickett. *Desigualdad un análisis de la (in)felicidad colectiva*. Madrid: Turner, 2009.
- Williams, Eric E. *Capitalismo y esclavitud*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- Williams, Raymond. *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- Winkleman, Edward. *How to start and run a commercial art gallery*. Nueva York: Allworth Press, 2009.
- Winkleman, Edward. *Selling contemporary art: how to navigate the evolving market*. Nueva York: Allworth Press, 2017.
- Winterson, Jeanette. *Art objects: essays on ecstasy and effrontery*. Nueva York: Vintage International, 1997.
- Witkin, Robert W. *Art and social structure*. Cambridge: Polity Press Blackwell Publishers distributor, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Wolfe, Thomas K. *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Wolff, Janet, y Isabel Balsinde. *La producción social del arte*. Madrid: Istmo, 1998.
- Woodford, Susan. *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona: Gustavo Gili Círculo de Lectores, 1985.
- Woodham, Doug. *Art collecting today: market insights for everyone passionate about art*. Nueva York: Allworth Press, 2018.

- Xiao. *Pai mai xian chang: 250 nian jia shi de wen hua pin wei shou zang*. Beijing: Zhong guo she ying chu ban she, 2017.
- Yoon, Jungu. *Spirituality in contemporary art: the ideas of the numinous*. Londres: Zidane, 2010.
- Young, James O. *Art and knowledge*. Londres: Routledge, 2001.
- Zarobell, John. *Art and the global economy*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Zhang, Derui. *Zhang Derui hua ji*. Pekín: Zhongguo yi shu chu ban she, 2004.
- Zhu, Jirong. *Beyond the cabinet of curiosities: a new horizon in museum studies*. Taipéi: Yi shu jia chu ban she, 2016.
- Žižek, Slavoj *et al.* *Arte, ideología y capitalismo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.
- Zolberg, Vera L. *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Zolberg, Vera L., y Joni M. Cherbo. *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1997.

Capítulos de libros

- Alba Rico, Santiago. “*Trabajo, fetichismo y proletarización del consumo*”. En Orden social, deseo y antagonismos. Santa Perpetua de la Moguda: Ediciones QVE, 2003.
- Alcaraz León, María José. “*Los indiscernibles y sus críticos*”. En Estética después del fin del arte: ensayo sobre Arthur Danto. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- Aristóteles. “*Libro X*”. En Ética a Nicómaco. Madrid: Gredos, 2014.
- Asch, Solomon E. “*Effects of group pressure upon the modification and distortion of judgments*”. En Groups, leadership, and men. Pittsburgh: Carnegie Press, 1951.
- Bastida Freijedo, Francisco José. “*Concentración de medios y pluralismo ‘Acordes y desacuerdos’ entre pluralismo y mercado*”. En Responsa iurisperitorum digesta. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Baudrillard, Jean. “*El esnobismo maquinal*”. En El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bauman, Zygmunt. “*Obertura, o bienvenidos a la comunidad elusiva*”. En Comunidad. En busca de la Seguridad en un mundo hostil. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003.

- Belk W. Russell y Wallendorf, Melanie. *"Of Mice and Men: Gender Identity in Collecting"*. En The material culture of gender, the gender of material culture. Hanover: The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1997.
- Bellingham, David. *"Price before value"*. En The Art Business. Nueva York: Routledge, 2008.
- Binkley, Timothy. *"Deciding About Art"*. En Culture and art: an anthology. Nyborg Atlantic Highlands: F. Løkke Humanities Press, 1976.
- Bourdieu, Pierre. *"But who created the 'creators'?"*. En The sociology of art: a reader. Londres: Routledge, 2003
- Bourdieu, Pierre. *"Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística"*. En Sociología del arte. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Brecht, Bertolt. *"On Non-Objective Painting"*. En Art in modern culture: an anthology of critical texts. Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992.
- Brown, Roger L. *"El proceso de creación en la cultura de masas"*. En Sociología del arte. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Buchloh, Benjamin H. D. *"Figures of authority, ciphers of regression"*. En Art in modern culture: an anthology of critical texts. Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992.
- Carroll, Noël. *"Arte, narración y entendimiento moral"*. En ética y estética: ensayos en la intersección. Madrid: Machado Grupo Distribución, 2010.
- Casado Rigalt, Daniel. *"Evolución histórica del coleccionismo desde la Antigüedad hasta el Siglo XVI"*. En Introducción al mercado del arte. Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013.
- Casado Rigalt, Daniel. *"Evolución histórica del coleccionismo desde el Siglo XVII hasta la actualidad"*. En Introducción al mercado del arte. Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013.
- Castiñeiras, Manuel A. *"El estudio de la iconografía en la Historia del arte. Imagen, gesto y código"*. En Introducción al método iconográfico. Barcelona: Ariel, 2008.
- Chave, Anna C. *"Minimalism and the Rethoric of Power"*. En Art in modern culture: an anthology of critical texts. Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992.
- Clark, Timothy J. *"The painting of modern life"*. En Art in modern culture: an anthology of critical texts. Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992.

- Clause, Roger. *“El gran público frente a la comunicación de masas”*. En Sociología del arte. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Cockroft, Eva. *“Abstract expressionism, weapon of the Cold War”*. En Art in modern culture: an anthology of critical texts. Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992.
- D’Amico, Ernesto. *“La justicia y el filósofo”*. En Platón en el Callejón: Tomás Abraham y el Seminario de los jueves. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 2017.
- Danto, Arthur C. *“Filosofía y arte”*. En La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte. Barcelona: Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C. *“Obras de arte y meras cosas”*. En La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte. Barcelona: Paidós, 2002.
- de Jouvenel, Bertrand. *“Los intelectuales europeos y el capitalismo”*. En Lecturas de economía política. Madrid: Unión Editorial, 1987.
- Elkins, James. *“What Happened to Art Criticism?”*. En Critical mess: art critics on the state of their practice. Lenox: Hard Press Editions, 2006.
- Erhard, Ludwig. *“Bienestar para todos”*. En Lecturas de economía política. Madrid: Unión Editorial, 1987.
- Fernández Díez, María del Carmen. *“Importancia del lenguaje no verbal en el aprendizaje”*. En Enseñanza de las lenguas, comunicación y tecnología: actas de I Congreso Nacional de Didáctica de las Lenguas en el Sistema Educativo Español. León: Grupo Editorial Universitario, 1998. pp. 351-358
- Gomila Benejam, Antoni. *“Evolución y lenguaje”*. En La mente humana. Madrid: Trotta, 2013.
- Gompertz, Will. *“La Fuente, 1917”*. En ¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Madrid: Editorial Taurus, 2013.
- González de la Fe, María Teresa. *“El interaccionismo simbólico”*. En Teoría sociológica moderna. Barcelona: Editorial Ariel, 2003.
- Goodenough, Ward. *“Cultura, Lenguaje y Sociedad”*. En El concepto de cultura: textos fundamentales. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Goodman, Nelson. *“Cuándo hay arte”*. En Maneras de hacer mundos. Madrid: Visor, 1990.
- Gutiérrez Párraga, Teresa. *“La necesidad pedagógica del arte contemporáneo”*. En El arte contemporáneo en la educación artística. Madrid: Ediciones Eneida, 2008.

- Hadjinicolaou, Nicos. *“El Greco revestido de ideologías nacionalistas”*. En *El Greco: identidad y transformación*. Lausana: Skira Editore, 1999.
- Harillo Pla, Adrià. *“Art: a philosophical topic from the sociology of language and its pragmatism”*. En *Практическая философия: от классики до информационного*. Astracán: Sorokin Roman Vasilyevich, 2018.
- Harillo Pla, Adrià. *“La obligación del crítico de iluminar el arte”*. En *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Inglis, David. *“The sociology of art: between cynicism and reflexivity”*. En *The sociology of art: ways of seeing*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Inglis, David. *“Thinking ‘art’ sociologically”*. En *The sociology of art: ways of seeing*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Iseminger, Gary. *“Appreciation, the Artworld and the Aesthetic”*. En *Culture and Art*. Nueva Jersey: Atlantic Highlands, 1976. p. 119
- Karbusicky, Vladimir. *“La interacción realidad-obra de arte-sociedad”*. En *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Lane, Jeremy F. *“When does art become art? Assessing Pierre Bourdieu’s theory of artistic fields”*. En *The sociology of art: ways of seeing*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Lomas, Carlos. *“Ética y estética de la persuasión”*. En *El espectáculo del deseo: usos y formas de la persuasión publicitaria..* Barcelona: Octaedro, 1996.
- Lomba Fuentes, Joaquín. *“Ibn Paqûda: el ser humano ¿solitario o social?”*. En *El patrimonio hebreo en la España medieval: singladuras del Arca*. Actas de las II Jornadas de Historia del Arte Córdoba-Lucena, 27, 28, 29 y 30 de noviembre de 1999. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004.
- Marazzi, Christian. *“La violencia del capitalismo financiero”*. En *La gran crisis de la economía global: mercados financieros, luchas sociales y nuevos escenarios políticos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.
- Menger, Carl. *“Teoría del dinero”*. En *Lecturas de economía política*. Madrid: Unión Editorial, 1986.
- Olander, Folke. *“The Influence of Price on the Consumer’s Evaluation of Products and Purchases”*. En *Pricing Strategy*. Londres: Staples Press, 1969.
- Otto Luthe, Heinz. *“La música grabada y la industria del disco”*. En *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.

- Peirce, Charles S. *“Lessons from the History of Science”*. En Collected papers of Charles Sanders Peirce. Londres: Harvard University Press, 1931.
- Platón. *“Libro II”*. En La República. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Platón. *“Libro X”*. En La República. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Reise, Barbara M. *“Greenberg and the group: A retrospective view”*. En Art in modern culture: an anthology of critical texts. Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992.
- Ríos Vicente, Jesús. *“Gabriel Marcel y los ideales de la Ilustración: revisión del concepto de Igualdad”*. En Simposio sobre el Pensamiento Filosófico y Político en la Ilustración Francesa. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1989.
- Robertson, Iain. *“Price before value”*. En The Art Business. Nueva York: Routledge, 2008.
- Rodríguez Consuegra, Francisco. *“¿Es lógicamente imposible un lenguaje privado?”*. En Sentido y sinsentido: Wittgenstein y la crítica del lenguaje. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Sagan, Carl. *“Un dragón en el garaje”*. En El mundo y sus demonios: la ciencia como una luz en la oscuridad. México D.F.: Planeta, 1997
- Said, Kamaruddin M. *“The despairing and the hopeful: a Malay fishing community in Kuala Kedah”*. Bangi: Penerbitan Universiti Kebangsaan Malaysia, 1993.
- Silberman, Alphonse. *“Introducción. Situación y vocación de la sociología del arte”*. En Sociología del arte. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Smith, Carol A. *“How to count onions: Methods for a Regional Analysis of Marketing”*. En Markets and Marketing. Boston: Society for Economic Anthropology, 1985.
- Tudor, Andrew. *“The rise and fall of the art (house) movie”*. En The sociology of art: ways of seeing. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Tur Faúndez, María Nélida. *“Vicios ocultos y aliud pro alio: estado de la jurisprudencia”*. En Tratado de la compraventa. Cizur Menor: Aranzadi, 2013.
- Useem, Michael. *“Corporate philanthropy”*. En The nonprofit sector. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Vaccaro, Maria Grazia et al. *“Evaluación de la plasticidad cerebral mediante el estudio de las redes funcionales”*. En Conectividad funcional y anatómica en el cerebro humano: análisis de señales y aplicaciones en ciencias de la salud. Barcelona: Elsevier España, 2015.

- Vico Belmonte, Ana Pilar *et al.* “Problemática de la tasación: la pintura moderna y contemporánea. Picasso; periodos azul y rosa”. En Estableciendo puentes en una economía global. Pozuelo de Alarcón: Esic, 2008.
- Vico Belmonte, Ana Pilar. “El mercado de la pintura y escultura antiguas”. En Los bienes artísticos y de colección en el mercado del arte. Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013.
- Vico Belmonte, Ana Pilar. “El mercado de las subastas de arte”. En Medios de distribución del mercado del arte. Collado Villalba: Servicio de publicaciones de la Universidad a Distancia de Madrid, 2013.
- von Hayek, Friedrich A.. “El orden de mercado o catalaxia”. En Lecturas de economía política. Madrid: Unión Editorial, 1987.
- Wallach, Alan. “The Museum of Modern Art: the past’s future”. En Art in modern culture: an anthology of critical texts. Nueva York: Icon Editions, HarperCollins, 1992.
- Watson, Bruce. “Los públicos de arte”. En Sociología del arte. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Winckelmann, Johann J. “Sección II. Capítulo II. Punto 43.”. En Historia del Arte de la Antigüedad. Madrid: Aguilar, 1989.
- Winckelmann, Johann J. “Sección II. Capítulo XVII. Punto 311”. En Historia del arte de la antigüedad. Madrid: Akal, 2011.
- Witkin, Robert W. “A ‘new’ paradigm for a Sociology of Aesthetics”. En The sociology of art: ways of seeing. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Wulff, Helena. “‘High Arts’ and the Market: An Uneasy Partnership in the Transnational World of Ballet”. En The sociology of art: ways of seeing. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Zimbardo, Philip G. “A Situationist Perspective on the Psychology of Evil: Understanding How Good People Are Transformed in to Perpetrators”. En The Social Psychology of Good and Evil. Nueva York: Guildford Press, 2004.

Tesis doctorales

- Blanco González, Alicia. “Comportamiento de compra de bienes de colección. Un modelo basado en las actitudes y la heterogeneidad del mercado”. Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2009.

- Font i Company, Josep Enric. "Transversalitat i globalització de la cultura popular en la producció pictòrica contemporània (1990-2014)". Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015.

Documentos sonoros

- Michalska, Julia *et al*, *The Art Newspaper*, The Year in Review 2018 podcast audio, 21/12/2018. <https://www.theartnewspaper.com/podcast/the-year-in-review> (Consultado el 31 de diciembre de 2018)
- Planet Money Team, *WBEZ Chicago*, This American Life 423 podcast audio, 07/01/2011. <https://www.thisamericanlife.org/423/the-invention-of-money> (Consultado el 21 de noviembre de 2018)

Documentos de vídeo

- Intelligence Square Debates. "*The Art Market is Less Ethical than the Stock Market*", (Nueva York: Films Media Group, 2009), 100 min.
- Kahn, Nathaniel. "*The Price of Everything*", (Londres: Dogwoof, 2018), 99 min.
- Skyler, Lisanne. "*Brillo Box (3¢ Off)*", (Nueva York: HBO Documentary Films, 2016), 41 min.

Ponencias

- Harillo Pla, Adrià. "“Everything must go/Liquidation totale”: external interferences in art communication". En *Universities Art Association of Canada 2019 Conference*. Ciudad de Québec: Universities Art Association of Canada, 2019.
- Harillo Pla, Adrià. "An insight into the artistic institutional globalization". En *Annual International Scientific Conference. Art and Art History at the Present Stage. Cultural Interaction and Globalization*. San Petersburgo: Museo de la Academia Rusa de las Artes, 2019.
- Harillo Pla, Adrià. "Arte como un bien inferior o un bien de Veblen: consecuencias de la técnica expositiva". En *I Encuentro de Museología: Sobre Museografías imposibles*. Málaga: Universidad de Málaga, 2019.
- Harillo Pla, Adrià. "Don Quijote y Sancho Panza, singulares críticos de arte". En *III Congreso internacional de jóvenes investigadores. Mundo Hispánico: cultura, arte y sociedad*. León: University of León, 2017.

- Harillo Pla, Adrià. “Institución artística: causas y consecuencias del silencio”. En *V Congreso Entre Clío & Euterpe: Arte e Poder*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018.
- Harillo Pla, Adrià. “Institution, art and violence”. En *Breaking New Ground*. Guilford: University of Surrey, 2018.
- Harillo Pla, Adrià. “La imposibilidad de revolución del artista biotecnológico”. En *El tema de nuestro tiempo: História, tópos, éxodos. In memoriam Eugenio Trías*. Barcelona: Sociedad Académica de Filosofía/UNED, 2017.
- Harillo Pla, Adrià. “The discrimination principle: a hierarchy between “high” and “low” collectionism”. En *Workshop #4. Tools for the Future. Researching Art Market Practices from Past to Present. Communication strategies: development, promotion and innovation*. Roma: Academia de San Luca, 2019.
- Popper, Karl. “Epistemology without a Knowing Subject”. En *Third International Congress of Logic, Methodology and Philosophy of Science*. Ámsterdam: Association for Symbolic Logic, 1967.

Artículos

- Weisbach, David A. “Should Legal Rules Be Used to Redistribute Income?”. *University of Chicago Law Review* 70, no. 1 (2003).
- A. Piris, Cristian Ricardo. “Responsabilidad por vicios ocultos en el Código Civil y Comercial”. *Revista de responsabilidad civil y seguros: publicación mensual de doctrina, jurisprudencia y legislación* 17, no 7 (2015): 15-26.
- Aaker, David A., y Phillip K. Brown. “Evaluating Vehicle Source Effects”. *Journal of Advertising Research* 12, no. 4 (1972): 11-16.
- Adler, Moshe. “Stardom and Talent”. *The American Economic Review* 75, no. 1 (1985): 208-212.
- Akerlof, George A. “La macroeconomía conductual y la conducta macroeconómica”. *RAE: Revista Asturiana de Economía* 25 (2002): 07-48.
- Akerlof, George A. “The Market for “Lemons”: Quality Uncertainty and the Market Mechanism”. *The Quarterly Journal of Economics* 84, no. 3 (1970): 488-500.
- Albertus, Michael, y Victor Gay. “Unlikely democrats: Economic elite uncertainty under dictatorship and support for democratization”. *American Journal of Political Science* 61, no. 3 (2017): 624-641.

- Alcaide, Carmen. “Necesidad del arte hoy”. *Rescoldos: revista de diálogo social*, no. 24 (2011): 7-11.
- Alicke, Mark D. “Self-orientations in self and social judgment”. *Psychological Inquiry* 10, no. 1 (1999): 35-39.
- Allison, Ralph I., y Kenneth P. Uhl. “Influence of Beer Brand Identification on Taste Perception”. *Journal of Marketing Research* 1, no. 3 (1964): 36-39.
- Álvarez Bautista, J. Ramón. “El valor de las definiciones”. *Contextos*, no. 1 (1983): 129-154.
- Anderson, Robert C. “Paintings as an investment”. *Economic Inquiry* 12, no. 1 (1974): 13-26.
- Andreoni, James. “Impure altruism and donations to public goods: a theory of warm-glow giving”. *Economic Journal* 100, no. 401 (1990): 464-477.
- Asch, Solomon E. “Studies of independence and conformity: I. A minority of one against a unanimous majority”. *Psychological monographs: General and applied* 70, no. 9 (1956): 01-70.
- Balbi de Caro, Silvana. “Téchne, le forme dell’arte”. *Bollettino di Numismatica* 1, no. 39 (2004): 07-12.
- Balfe, Judith Huggins. “Artworks as symbols in international politics”. *International Journal of Politics, Culture and Society* 1, no. 2 (1987): 195-217.
- Baras, Montserrat. “Las élites políticas”. *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, no. 10 (1991): 09-24.
- Barreiro León, Bárbara. “La estética posmoderna de Jean Baudrillard en “Las estrategias fatales””. *Eikasia: revista de filosofía*, no. 68 (2016): 249-264.
- Barroso, Paulo. “Arte vs. moral: Oscar Wilde e a inutilidade útil”. *ArtCiencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação*, no. 20-21 (2016-2017): 01-14.
- Beckman, Michael. “Art Auctions and Bidding Rings: Empirical Evidence from German Auction Data”. *Journal of Cultural Economics* 28, no. 2 (2004): 125-141.
- Belk, Russell W. *et al.* “Collectors and Collecting”. *Advances in Consumer Research* 15 (1988): 548-553.
- Benach de Rovira, Joan, y José Antonio Tapia Granados. “Mitos o realidades: A propósito de la publicación de trabajos científicos”. *Mundo científico* 15, no. 154 (1995): 124-130.
- Berger, Miriam. “El poder de las marcas”. *Mente y cerebro*, no. 74 (2015): s/p.
- Bille, Trine, y Søren Jensen. “Artistic education matters: survival in the arts occupations”. *Journal of Cultural Economics* 42, no. 1 (2018): 23-43.

- Blanco Arroyo, María Antonia. “El consumo de arte en la economía de mercado actual”. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, no. 0 (2011): s/p.
- Blasco, Josep Lluís. “El laberinto del lenguaje, de M. Black”. *Teorema: revista internacional de filosofía* 2, no. 6 (1972): 144-146.
- Booth, William J. “A note on the Idea of the Moral Economy”. *The American Political Science Review* 87, no. 4 (1993): 949-954.
- Borja-Villel, Manuel. “La (in)utilidad del arte contemporáneo”. *Carta*, no. 5 (2014): 1-2.
- Braithwaite, John. “Challenging Just Deserts: Punishing White-Collar Criminal”. *The Journal of Criminal Law and Criminology* 73, no. 2 (1982): 723-763.
- Braithwaite, John. “White Collar Crime”. *Annual Review of Sociology* 11 (1985): 01-25
- Brav, Alon, y J. B. Heaton. “Market Indeterminacy”. *Journal of Corporation Law* 28, no. 4 (2003).
- Cabot Ramis, Mateu. “La crítica de Adorno a la cultura de masas”. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica* 3 (2011): s/p.
- Cabot Ramis, Mateu. “La estética es ya sociología. La dimensión sociológica de la teoría estética de Th. W. Adorno”. *Arxius de sociologia*, no. 22 (2010): 37-46.
- Candela, G., y Antonello E. Scorcu. “A Price Index for Art Market Auctions: An Application to the Italian Market of Modern and Contemporary Oil Paintings”. *Journal of Cultural Economics* 21, no. 3 (1997): 175-196.
- Carabaña Morales, Julio, y Emilio Lamo de Espinosa Michels de Champourcin. “La teoría social del interaccionismo simbólico”. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, no. 1 (1978): 159-204.
- Carpintero Capell, Heliodoro *et al.* “Maslow, psicólogo comparado”. *Revista de historia de la psicología* 13, no. 2-3 (1992): s/p.
- Carroll, Noël. “Moderate Moralism”. *The British Journal of Aesthetics* 36, no. 3 (1996): 223-238.
- Castellani, Massimiliano *et al.* “On the relationship between reserve prices and low estimates in art auctions”. *Journal of Cultural Economics* 42, no. 1 (2018): 45-56.
- Castro Florez, Fernando. “Paradojas del parergon. O «cualquier cosa» mejor que nada”. *Revista de Occidente*, no. 441 (2018): 15-46.
- Cervera Ruiz, Pedro. “El consumo en la sociedad desigual los bienes Giffen y Veblen”. *MK: Marketing + ventas*, no. 263 (2010): 28-35.

- Clunas, Craig. "Modernity and Local: Consumption and the Rise of the West". *The American Historical Review* 104, no. 5 (1999): 1497-1511
- Cornford, Francis M. "Parmenides' Two Ways". *The Classical Quarterly* 27, no. 2 (1933): s/p.
- Cuvaradic García, Dorde. "Los marcos interpretativos en la ciencia social". *Revista Reflexiones* 80, no. 1 (2001): s/p.
- Danto, Arthur C. "Artworks and Real Things". *Theoria* 39, no. 1-3 (1973): 01-17.
- Danto, Arthur C. "Kalliphobia in Contemporary Art". *Art Journal* 63, no. 2 (2004): 24-35.
- Danto, Arthur C. "The Artworld". *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964): 571-584.
- Davion, Phillips W. "The third-person effect in communication". *Public Opinion Quarterly* 47, no. 1 (1983): 01-15.
- De Hart Mathews, Jane. "Arts and the people. The new deal quest for a cultural democracy". *Journal of American History* 62, no. 2 (1975): 316-339.
- de Lombaerde, Philippe, y Leilo Iapadre. "Indicadores de la globalización". *Cuadernos de economía* 31, no. Extra 57 (2012): 01-20.
- de Rus, Miguel Ángel. "Subastas de arte, a la caza del valor-refugio". *Escritura pública*, no. 70 (2011): 52-54.
- del Rey Morató, Javier. "Adorno y la Crítica de la cultura de masas". *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, no. 9 (2004): s/p.
- Deutsch, Morton, y Harold B. Gerard. "A study of normative and informational social influences upon individual judgement". *Journal of Abnormal & Social Psychology* 51, no. 3 (1955): 629-636.
- Di Gaetano, Luigi *et al.* "On the allocation of talents in the contemporary art market". *Journal of Cultural Economics* 43, no. 1 (2019): 121-143.
- Di Gaetano, Luigi, y Isidoro Mazza. "Better an egg today than a hen tomorrow" on the implications of deaccess policies for donations to museums". *Journal of Cultural Economics* 41, no. 3 (2017): 237-258.
- Dickie, George. "Defining Art". *American Philosophical Quarterly* 6, no. 3 (1969): 253-256.
- Diffey, T.J. "Essentialism and the definitions of 'art'". *The British Journal of Aesthetics* 13, no. 2 (1973): 103-120.
- Diffey, T.J. "The Republic of Art". *The British Journal of Aesthetics* 9, no. 2 (1969): 145-156.
- Domingo Campillo, Valero, y E. García-Guixé. "Origen y evolución del lenguaje". *Revista de neurología* 41, no. Extra 1 (2005): 5-10.

- Ellickson, Robert C. "The Market for Social Norms". *American Law and Economics Review* 3, no. 1 (2001): 01-49.
- Espina Montero, Alvaro. "El darwinismo social: de Spencer a Bagehot". *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, no. 110 (2005): 175-187.
- Fajardo Fajardo, Carlos. "El arte en el umbral, estética y cultura del mercado". *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, no. 14 (2009): 23-34.
- Figueroa, Adolfo, José María Rentería. "On the world economic elite". *Economía*, no. 412 (2015): 01-29
- Fitzsimons, Alejandro Luis. "¿Qué es el "fetichismo de la mercancía"? Un análisis textual de la sección cuarta del capítulo primero de El Capital de Marx". *Revista de economía crítica*, no. 21 (2016): 43-58.
- Formanek, Ruth. "Why They Collect: Collectors Reveal their Motivations". *Journal of Social Behaviour and Personality* 6, no. 6 (1991): 275-286.
- Frey, Bruno S., y Lasse Steiner. "Pay as You Go: A New Proposal for Museum Pricing". *CESifo Working Paper Series*, no. 485 (2010): 01-14.
- Fromm, Eric. "Conciencia y sociedad industrial". *Ciencias Políticas y Sociales*, no. 43-44 (1966): 17-28.
- Gamer, Matthias. "Detección de mentiras". *Mente y cerebro*, no. 35 (2009): 50-55.
- Garate Maidagan, Diego. "New Insights into the Study of Paleolithic Rock Art: Dismantling the "Basque Country Void"". *Journal of anthropological research* 74, no. 2 (2018): 168-200.
- García Álvarez, César. "La teoría del símbolo de Norbert Elias y su aplicación a la Historia del Arte". *De Arte*, no. 2 (2003): 225-231.
- García Muñoz, Graciela. "Arte por necesidad arte mediúmnico, visionarios y espectadores". *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, no. 3 (2008): 103-116.
- García Suárez, Alfonso. "Wittgenstein y la idea de un lenguaje privado". *Daimon: Revista de filosofía*, no. 2 (1990): 87-98.
- García-Bellido García de Diego, María Paz. "Del origen de la moneda". *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, no. 37-38 (1984-1985): 397-409.
- García-Enríquez, Javier, y Cruz A. Echevarría. "Demand for culture in Spain and the 2012 VAT rise". *Journal of Cultural Economics* 42, no. 3 (2018): 269-506.
- Giannini, Giacomo. "Metafisica e problema antropológico". *Giornale di Metafisica: rivista bimestrale di filosofia* 9, no. 2 (1954): 143-146.

- Goetzmann, William N. "Accounting for taste: art and the financial markets over three centuries". *The American Economic Review* 83, no. 5 (1993): 1370-1376.
- González López, Arturo. "La publicidad y el ideal del "mínimo esfuerzo"". *Cuadernos.Info*, no. 37 (2015): 91-104.
- González Radío, Vicente. "El interaccionismo simbólico". *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, no. 6 (1995): 59-76.
- Greenberg, Clement. "The Decline of Cubism". *Partisan Review* 15, no. 3 (1948): 366-369.
- Hadjinicolaou, Nicos. "Historia del arte marxista. Un informe no definitivo". *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* 5, no. 5 (2006): 85-98.
- Hamilton, William Donald. "Geometry for the selfish herd". *Journal of Theoretical Biology* 31, no. 2 (1971): 295-311.
- Hand, Chris. "Do the arts make you happy? A quantile regression approach". *Journal of Cultural Economics* 42, no. 2 (2018): 271-286.
- Harillo Pla, Adrià. "A few comments about the report of the Spanish art market". *The Caspian region: Politics, Economics, Culture* 53, no. 4 (2017): 257-259.
- Harillo Pla, Adrià. "Aceleracionismo y arte contemporáneo". *Revista Estudios*, no. 36 (2018): 486-494.
- Harillo Pla, Adrià. "Arte en el DRAE. Entre significado y referencia". *Eikasia: revista de filosofía*, no. 68 (2016): 265-290.
- Harillo Pla, Adrià. "El arte en España: una crítica a su legislación". *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, no. 32 (2017): 20-40.
- Harillo Pla, Adrià. "El fetiche del arte y la incoherencia de la universalidad". *Eikasia: revista de filosofía*, no. 71 (2016): 265-276.
- Harillo Pla, Adrià. "El gremio como obstáculo. La importancia de la superación del gremio en la esencial desigualdad del arte". *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, no. 6 (2016): 36-45.
- Harillo Pla, Adrià. "El mercado del arte. Una ruptura". *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, no. 4 (2015): 155-166.
- Harillo Pla, Adrià. "El mundo del arte, un mundo de amos y esclavos". *ArtyHum. Revista de arte y humanidades*, no. 63 (2019): 42-56.
- Harillo Pla, Adrià. "El sentit de les Facultats de Belles Arts". *Filosofia, ara!* 3, no. 3 (2017): 19-20.

- Harillo Pla, Adrià. “Everything must go/Liquidation totale” and its external influences”. *Arte & Crítica*, no. 51 (2019): s/p.
- Harillo Pla, Adrià. “Institución artística y pos-verdad. Una relación eficaz”. *Revista Estudios*, no. 37 (2018): s/p.
- Harillo Pla, Adrià. “La crítica de arte en España: un análisis cuantitativo”. *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades*, no. 44 (2018): 42-58.
- Harillo Pla, Adrià. “La migració del sublim”. *Filosofia, ara!* 5, no. 1 (2019): 14-15.
- Harillo Pla, Adrià. “L’erroni ús del “provincià” en la filosofia de l’art”. *Filosofia, ara!* 3, no. 1 (2017): 08-09.
- Harillo Pla, Adrià. “Primavera en las galerías de arte de Shanghái”. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte* 13, no. 24 (2018): 438-449.
- Harillo Pla, Adrià. “Reportaje: Undécima Bienal de Shanghái”. *Tiempo y Sociedad*, no. 26 (2017): 133-140.
- Harillo Pla, Adrià. “Review. Otte, Torsten: Salvador Dalí & Andy Warhol: Encounters in New York and Beyond”. *The Caspian region: Politics, Economics, Culture* 50, no. 1 (2017): 177-179.
- Harillo Pla, Adrià. “Una crítica a Danto y Dickie desde la Sociología del arte”. *ArtCiencia.com, Revista de Arte, Ciência e Comunicação*, no. 22-23 (2018): s/p.
- Hazeldine, Tom. “Violencia, comercio, capitalismo”. *New left review*, no. 53 (2008): 133-142.
- Heredia Martínez, Fernando. “La personalidad narcisista. Aspectos clínicos, psicoanalíticos y médico legales”. *La ley penal: revista de derecho penal, procesal y penitenciario*, no. 100 (2013): 9.
- Herráez, Beatriz *et al.* “Portada. Mínima Resistencia”. *Carta*, no. 5 (2014): 20-43.
- Hesmondhalgh, David, y Sarah Baker. ““A very complicated version of freedom’: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries”. *Poetics* 38, no. 1 (2010): 04-20.
- Holloway, Marguerite. “Plasticidad cerebral”. *Investigación y ciencia*, no. 326 (2003): 06-12.
- Hughes, Robert. “Revelation on 53rd Street”. *Time Magazine* 123, no. 20 (1984): 80.
- Hughes, Robert. “The Great Massacre of 1990”. *Time Magazine* 136, no. 24 (1990): n/i.
- Irvin, Sherri. “Repeatable Artworks and the Relevant Similarity Relation”. *Journal of Aesthetic Education* 52, no. 2 (2018): 30-39.
- Jacoby, Jacob *et al.* “Price, brand name, and product composition characteristics as determinants of perceived quality”. *Journal of Applied Psychology* 55, no. 6 (1971): 570-579.

- Jaramillo Lugo, Jerónimo. “Thodor Adorno y su autonomía del arte”. *Anales: Anuario del centro de la UNED de Calatayud* 2, no. 20 (2014): 157-166.
- Jaramillo, Alberto. “La escuela austriaca de economía. Una nota introductoria”. *Ecos de Economía* 14, no. 30 (2010): 01-29.
- K. Malhotra, Naresh *et al.* “¿Por qué el cliente dice adiós a su empresa?”. *Harvard Deusto Márketing y Ventas*, no. 105 (2011): 6-13.
- Kieran, Matthew. “In defence of the ethical evaluation of narrative art”. *The British Journal of Aesthetics* 41, no. 1 (2001): 26-38.
- Kramer, Hilton. “MOMA reopened: The Museum of Modern Art in the postmodern era”. *The New Criterion* 2, no. Especial (1984): 01-44.
- Lazzaro, Elisabetta. “Bruno Frey and Jana Gallus: Honours versus money. The economics of awards”. *Journal of Cultural Economics* 42, no. 4. (2018): 717-719.
- Le Bris, David. “What is a market crash?”. *Economic History Review* 71, no. 2 (2018): 480-505.
- Lee, Sau-Lai. “Why color mandalas? A study of anxiety-reducing mechanisms”. *Journal of the American Art Theory Association* 35, no. 1 (2018): 35-41.
- Long, Mary M., y Leon G. Schiffman. “Swatch Fever: An Allegory for Understanding the Paradox of Collecting”. *Psychology and Marketing* 14, no. 5 (1997): 495-509.
- López Iturriaga, Félix Javier. “El coste de capital como coste de oportunidad”. *Cuadernos de Ciencias Económicas y Empresariales*, no. 25 (1993): 53-58.
- Lorda i Alaiz, Felip. “Necesidad y trascendencia social del arte”. *Sistema: Revista de ciencias sociales*, no. 106 (1992): 123-130.
- Lossau, Manfred. “¿Platón enemigo del arte?”. *Minerva: Revista de filología clásica*, no. 6 (1992): 117-140.
- Luttmer, Erzo F. P. “Neighbors As Negatives: Relative Earnings And Well-Being”. *Quarterly Journal of Economics* 120 (2005): 963-1002.
- Mandelbaum, Maurice. “Family resemblances and generalization concerning the Arts”. *American Philosophical Quarterly* 2, no. 3 (1965): 219-228.
- Mària Serrano, Josep F. “La globalización”. *Documentación social*, no. 125 (2001): 15-34.
- Martínez Kasab, Lucero. “La necesidad del arte”. *Huellas: revista de la Universidad del Norte*, no. 85-87 (2010): 103-106.

- Martínez Sánchez, José María. “El origen del dinero está en el tiempo”. *Revista de Economía Crítica*, no. 3 (2005): 129-152.
- Masip Pallejá, Jaume *et al.* “Definición de engaño”. *Anales de psicología* 20, no. 1 (2004): 147-172.
- McConnell, Douglas J. “Effect of pricing on perception of product quality”. *Journal of Applied Psychology* 52, no. 4 (1968): 331-334.
- McCormick, Ken. “Duesenberry and Veblen: The Demonstration Effect Revisited”. *Journal of Economic Issues* 17, no. 4 (1983): 1125-1129.
- McIntosh, William D., y Brandon Schmeichel. “Collectors and Collecting: A Social Psychological Perspective”. *Leisure Sciences* 26, no. 1 (2004): 85-97.
- Mellican, Eugene R. “From Fusion Frenzy to Fraud: Reflections on Science and its Cultural Norms”. *Bulletin of Science, Technology & Society* 12, no. 1 (1991): 01-09.
- Mesa Moreno, Ciro. “Capitalismo y catástrofe”. *Daimon: Revista de filosofía*, no. Extra 4 (2011): 139-146.
- Misztal, Piotr. “The Relationship Between Savings and Economic Growth in Countries With Different Level of Economic Development”. *Financial Internet Quarterly “e-Finance”* 7, no. 2 (2011): 17-29.
- Mosterín, Jesús. “Cultura y violencia”. *Daimon: Revista de filosofía*, no. 42 (2007): 23-43.
- Murdock, George P., y Caterina Provost. “Factors in the Division of Labor by Sex: A Cross-Cultural Analysis”. *Ethnology* 12, no. 2 (1973): 203-225.
- Noe, Thomas H., y Michael J. Rebello. “The Dynamics of Business Ethics and Economic Activity”. *American Economic Review* 84, no. 3 (1994): 531-547.
- O’Shaughnessy, John, y Nicholas Jackson O’Shaughnessy. “Marketing, the consumer society and hedonism”. *European Journal of Marketing* 36, no. 5-6 (2002): 524-547.
- Olabuenaga García, Alicia. “De la Técnica a la Techne”. *A Parte Rei: revista de filosofía*, no. 1 (1997): s/p.
- Olivé Morett, León. “Representación y resistencia al cambio científico”. *Theoria: an international journal for theory, history and foundations of science* 1, no. 3 (1986): 621-640.
- Olmos Ferreiro, Iván. “Ensaio sobre a globalización e o imperialismo cultural”. *A Trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, no. 93 (2013): 51-58.
- Olson, Gary. “De las neuronas espejo a la neuropolítica moral”. *Polis: Revista Latinoamericana*, no. 20 (2008): s/p.

- Oosterlinck, Kim, y Anne Sophie Radermecker. "The Master of...": creating names for art history and the art market". *Journal of Cultural Economics* 43, no. 1. (2019): 57-95.
- Ortega y Gasset, José. "Meditación del marco". *Revista de Occidente*, no. 441 (2018): 05-14.
- Otero, Javi. "El "crack" de los ricos". *Tiempo*, no. 1561 (2012): 18-22.
- Outeiriño, Manuel. "Globalización cultural e imperialismo". *A Trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, no. 84 (2010): 29-57.
- Ovejero Lucas, Félix. "¿Idiotas o ciudadanos?". *Claves de razón práctica*, no. 184 (2008): 22-33.
- Ovejero Lucas, Félix. "Del mercado al instinto (o de los intereses a las pasiones)". *Revista de economía institucional* 2, no 2 (2000): 76-110.
- Ovejero Lucas, Félix. "Del mercado al instinto (o de los intereses a las pasiones)". *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, no. 18 (1998): 181-203.
- Ovejero Lucas, Félix. "Democracia de mercado y ética ambiental". *Claves de razón práctica*, no 68 (1996): 55-63.
- Ovejero Lucas, Félix. "Economía moral del mercado". *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, no. 550 (1991): 43-70.
- Ovejero Lucas, Félix. "El imperio de la economía". *Claves de razón práctica*, no. 58 (1995): 56-61.
- Ovejero Lucas, Félix. "El limitado fracaso del "homo oeconomicus"". *Teoría y derecho: revista de pensamiento jurídico*, no. 14 (2013): 34-61.
- Ovejero Lucas, Félix. "El precio de los intelectuales". *Revista de libros*, no. 89 (2004): s/p.
- Ovejero Lucas, Félix. "Kuhn y las ciencias inmaduras (en revolución permanente)". *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, no. 497 (1987): 85-102.
- Ovejero Lucas, Félix. "La democracia de los idiotas". *Claves de razón práctica*, no. 228 (2013): 80-89.
- Ovejero Lucas, Félix. "La economía como ciencia, el mercado como moral". *Cuadernos de economía: Spanish Journal of Economics and Finance* 20, no. 57-58 (1992): 47-67.
- Ovejero Lucas, Félix. "La razón de la sinrazón". *Mientras tanto*, no. 18 (1984): 99-122.
- Ovejero Lucas, Félix. "Las defensas morales del mercado". *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, no. 9 (1994): 41-63.
- Ovejero Lucas, Félix. "Las opiniones de los idiotas". *Claves de razón práctica*, no. 207 (2010): 26-39.

- Ovejero Lucas, Félix. “Razones de la divulgación o razones de la ciencia”. *Comunicar ciència* 51 (2001): 23-29.
- Ovejero Lucas, Félix. “T.S. Khun y las ciencias deshonestas”. *Claves de razón práctica*, no. 71 (1997): 58-61.
- Pecourt Gracia, Juan. “La reconstrucción de la sociología de los intelectuales y su programa de investigación”. *Papers: revista de sociología* 101, no. 3 (2016): 339-361.
- Peñuela, Jorge. “Pensar en Platón: El problema de lo bello contemporáneo”. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 1, no. 1 (2007): 111-126.
- Pérez Carreño, Francisca. “«Institución-arte» e intencionalidad artística”. *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, no. 32-33 (2001): 151-167.
- Pérez Carreño, Francisca. “El sentimentalismo como falta de sinceridad”. *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, no. 38-39 (2007): 17-32.
- Perloff, Robert M. “The third person effect: a critical review and synthesis”. *Media Psychology* 1, no. 4 (1999): 353-378.
- Pessoa Jr., Osvaldo. “Escenarios contrafácticos”. *Prometeica*, no. 4 (2011): 44-54.
- Portales, Gonzalo. “Mimesis poética e imitatio”. *Philosophica*, no. 23 (2005): 281-296.
- Portuondo, Gladys. “La transculturación en Fernando Ortiz: imagen, concepto, contexto”. *Letralia, Tierra de Letras*, no. 86 (2000): s/p.
- Posner, Richard A. “The Regulation of the Market in Adoptions”. *Boston University Law Review* 67, no. 59 (1987): 59-72.
- Prentice, Robert. “Whither Securities Regulation? Some Behavioral Observations Regarding Proposals for Its Future”. *Duke Law Journal* 51, no. 5 (2002): 1397-1511.
- Quemin, Alan. “Globalization and mixing in the visual arts. An empirical survey of ‘High Culture’ and globalization”. *International Sociology* 21, no. 4 (2006): 523-552.
- Quintanilla Pardo, Ismael. “La psicología económica y del consumidor en la sociedad de la complejidad y la incertidumbre”. *Informació psicològica*, no. Extra 100 (2010): 115-128.
- Renato Martins, Luiz. “¿A quién y para qué sirve La Autonomía del Arte Hoy?”. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, no. 0 (2011): s/p.
- Reyes Blanco, Otilio, y Oslund Rains Franklin Sam. “Teoría del Bienestar y el Óptimo de Pareto como problemas microeconómicos”. *REICE: Revista Electrónica de Investigación en Ciencias Económicas* 2, no. 3 (2014): 217-234.

- Risté, Emilio. “Globalización vs. globalización económica”. *Persona: revista iberoamericana de personalismo comunitario*, no. 11 (2009): 40-42.
- Rivas, Pedro. “Acerca del valor del carácter social del ser humano. Una argumentación desde la evidencia y la inconsistencia pragmática”. *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, no. 37 (1997): 219-236.
- Rivera García, Antonio. “Crisis de autoridad”. *Daimon: Revista de filosofía*, no. 26 (2002): 87-106.
- Rizzollati, Giacomo *et al.* “Neuronas espejo”. *Investigación y ciencia*, no. 364 (2007): 14-21.
- Rodríguez Kauth, Angel, y Pamela Parra. “Psicología y economía, un pionero: Thorstein Veblen (La Teoría de la Clase Ociosa)”. *Revista de Ciencias Sociales (RCS)* 9, no. 1 (2003): 155-170.
- Romano, Roberta. “Law as a Product: Some Pieces of the Incorporation Puzzle”. *Journal of Law, Economics, and Organization* 1, no. 2 (1985): 225-283.
- Rosen, Sherwin. “The Economics of Superstars”. *The American Economic Review* 71, no. 5 (1981): 845-858.
- Rubia Vila, Francisco J. “Las neuronas espejo”. *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, no. 2 (2011): 319-332.
- Sáez Angulo, Julia. “Pedro Saorín. El arte como necesidad”. *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, no. 266 (2007): 64-67.
- Sahlins, Marshall. “La Ciencia Social o el Sentido Trágico occidental de la imperfección humana”. *Fundamentos de antropología*, no. 1 (1992): 11-24.
- Sanfélix, Vicente. “Palabra y silencio. Reflexiones sobre la violencia y el lenguaje”. *Thémata: Revista de filosofía*, no. 37 (2006): 373-387.
- Sanmartín Esplugues, José, e Isabel Iborra. “¿Cómo clasificar la violencia? La taxonomía según Sanmartín”. *Criminología y Justicia*, no. 1 (2011): 22-31.
- Sanmartín Esplugues, José. “¿Hay violencia justa? Reflexiones sobre la violencia y la justicia en los derechos humanos”. *Daimon: Revista de filosofía*, no. 43 (2008): 07-14.
- Sanmartín Esplugues, José. “¿Qué es la violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia”. *Daimon: Revista de filosofía*, no. 42 (2007): 09-22.
- Sanmartín Esplugues, José. “Claves para entender la violencia en el siglo XXI”. *Ludus vitalis: revista de filosofía de las ciencias de la vida* 20, no. 38 (2012): 145-160.
- Sanmartín Esplugues, José. “Las raíces de la violencia”. *Debats*, no. 70-71 (2000): 08-25.

- Schulz, Robert A. "Does Aesthetics have anything to do with Art?". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, no. 4 (1978): 429-440.
- Schweitzer, Maurice E., y T. Ho. "Trust but verify: Monitoring in interdependent relationships". *Experimental and Behavioral Economics - Advances in Applied Microeconomics* 13, no. 5 (2004): 87-106.
- Serrell, Beverly. "Learning Styles and Museum Visitors". *ILVS Review* 1, no. 2 (1991): 137-139.
- Serrell, Beverly. "The Question of Visitor Styles". *Visitor Studies*, no. 6 (1993): 48-53.
- Sichel, Jennifer. "'What is Pop Art?' A Revised Transcript of Gene Swenson's 1963 Interview with Andy Warhol". *Oxford Art Journal* 41, no. 1 (2018): 85-100.
- Silverman, Sydel. "The Peasant Concept in Anthropology". *Journal of Peasant Studies* 7, no. 1 (1979): 49-69.
- Singer, Leslie L. "The utility of art versus fair bets in the investment market". *Journal of Cultural Economics* 14, no. 2 (1990): 01-13.
- Stigler, George J. "Economics: The Imperial Science?". *The Scandinavian Journal of Economics* 86, no. 3 (1984): 301-313.
- Tardivo, Giuliano, y Maximiliano Fernández Fernández. "El interaccionismo simbólico en Italia y España: un camino por recorrer". *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, no. 18 (2014): 45-63.
- Tozzi, Veronica. "Tomándose la historia en serio. Danto, esencialismo histórico e indiscernibles". *Revista de Filosofía* 32, no. 2 (2007): 109-126.
- Unzueta Esteban, Sara. "El mercado del arte". *Boletín económico de ICE, Información Comercial Española*, no. 2747 (2002): 35-44.
- Uriz Pemán, María Jesús. "Pragmatismo e interaccionismo simbólico". *Eurídice*, no. 2 (1992): 197-226.
- Valcárcel Medina, Isidoro. "Marcos no fabricados todavía". *Revista de Occidente*, no. 441 (2018): 68-75.
- Vatiero, Massimiliano. "Un análisis gráfico de los bienes posicionales: consumo, valoración y fallos del mercado". *RAE: Revista Asturiana de Economía*, no. 46 (2012): 155-164.
- Velásquez, Atilio. "Defensa de la autenticidad sin xenofobia ni xenofilia". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 6, no. 6 (1963): 882-884.

- Vilar Roca, Gerard. “La comunicació en l’art contemporani. Nous i vells problemes de l’estètica filosòfica”. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, no. 29 (2002): 159-173.
- Vilar Roca, Gerard. “La crítica de arte hoy: del mundo del arte como sociedad civil a la república de las artes”. *La Puerta FBA*, no. 1 (2004): 120-126.
- von Böhm-Bawerk, Eugen *et al.* “La crítica de la .^{Es}cuela Austríaca.al socialismo”. *Estudios públicos*, no. 10 (1983): 159-241.
- von Hayek, Friedrich August. “The Use of Knowledge in Society”. *American Economic Review* 35, no. 4 (1945): 519-530.
- Vozmediano, Elena. “La filantropía estratégica”. *Revista de libros*, no. 132 (2007): s/p.
- Wieand, Jeffrey. “Can there be an intitutional theory of art?”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, no. 4 (1981): 409-417.
- Wieand, Jeffrey. “Defining Art and Artifacts”. *Philosophical studies: An international journal for Philosophy in the analytic tradition* 38, no. 4 (1980): 385-389.
- Wieand, Jeffrey. “Duchamp and the Artworld”. *Critical Inquiry* 8, no. 1 (1981): 151-157.
- Wieand, Jeffrey. “Putting Forward a Work of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41, no. 4 (1983): 411-422.
- Wilensky, Harold L. “Mass society and mass culture: Interdependence or independence”. *American Sociological Review* 29, no. 2 (1964): 173-197.
- Y. Chan, Eugene. “Endowment effect for hedonic but not utilitarian goods”. *International journal of research in marketing* 32, no. 4 (2015): 439-441.
- Yogev, Tamar. “The social construction of quality: status dynamics in the market for contemporary art“. *Socio-Economic Review* 8, no. 1 (2010): 511-536.
- Zalbidea Gómez, María Antonia. “La concepción científica de Maslow”. *Revista de psicología Universitas Tarraconensis* 11, no. 1 (1989): s/p.
- Zeithaml, Valerie A. “Consumer Perceptions of Price, Quality, and Value: A Means-End Model and Synthesis of Evidence”. *Journal of Marketing* 52, no. 3 (1988): 02-22.
- Žižek, Slavoj. “Multiculturalism or the cultural logic of multinational capitalism”. *New Left Review*, no. 225 (1997): 28-51
- Zolberg, Vera L. “Marginality triumphant? On the asymmetry of conflict in the Art World”. *International Journal of Politics, Culture, and Society* 23, no. 2-3 (2010): 99-112.

- Montoya Suárez, Omar. “De la téchne griega a la técnica occidental moderna”. *Scientia et Technica* 2, no. 39 (2008): 298-303.
- Moreno Ramos, T. “Neuroestética o el entendimiento de la belleza”. *Neurología: Publicación oficial de la Sociedad Española de Neurología* 5, no. Extra 1 (2009): 48-50.
- Pérez-Calero Sánchez, Leticia A. “Mercado del arte e intermediarios: una perspectiva actual”. *Laboratorio de arte*, no. 23 (2011): 537-550.

Prensa

- Farré, Natàlia. “Arts and Crafts, el arte de lo bonito y funcional”. *El Periódico de Cataluña*, 22 de febrero, 2018. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180222/william-morris-arts-and-crafts-exposicion-mnac-6644121>
- ACN. “Suspenden las pruebas de selección de profesores de música en el Conservatorio de Manresa”. *La Vanguardia*, 21 de julio, 2017. <http://www.lavanguardia.com/local/bages/20170721/424263566268/suspenden-pruebas-seleccion-profesores-musica-conservatorio-manresa.html>
- Adam, Georgina. “From Van Gogh to Richter—what happens when bidders fail to pay up at auction?”. *The Art Newspaper*, 23 de enero, 2018. <https://www.theartnewspaper.com/news/hammer-horror-as-bidders-won-t-pay-up>
- Addley, Esther. “David Hockney painting earns record \$90.3m for living artist”. *The Guardian*, 16 de noviembre, 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/15/david-hockney-painting-record-auction-living-artist>
- Agencias, “Un urinario, la obra de arte más influyente del siglo XX”. *El País*, 02 de diciembre, 2004. http://cultura.elpais.com/cultura/2004/12/02/actualidad/1101942001_850215.html
- Agencias. “Muere Richard Hamilton, padre del ‘pop art’”. *El Mundo*, 14 de septiembre, 2011. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/13/cultura/1315931811.html>
- Agustín Marco, “JP Morgan ‘cierra’ el Museo del Prado para sus millonarios clientes españoles y latinos”. *El Confidencial*, 11 de julio, 2019 https://www.elconfidencial.com/empresas/2019-07-11/jpmorgan-cierra-museo-prado-clientes-millonarios_2118235/
- Aldekoa, Xavier. “Isabel Dos Santos, la mujer más rica de África”. *La Vanguardia*, 25 de junio, 2016. <http://www.lavanguardia.com/gente/20160625/402742677162/isabel-dos-santos-mujer-mas-rica-africa.html>

- Allen, Brian. “Prado at 200: director Miguel Falomir on the museum’s reinvention and the death of the blockbuster”. *The Art Newspaper*, 07 de enero, 2019. <https://www.theartnewspaper.com/interview/the-reinvention-of-the-prado>
- Amela, Víctor Manuel. “La obra de Arco obliga a pensar, y por eso la compré”. *La Vanguardia*, 26 de febrero, 2018. <http://www.lavanguardia.com/lacontra/20180226/441091969155/la-obra-de-arco-obliga-a-pensar-y-por-eso-la-compre.html>
- Amiguet, Teresa. “Andy Warhol, el hombre que transformó el arte en negocio”. *La Vanguardia*, 21 de febrero, 2017. <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20170222/42198957836/andy-warhol-pop-art-factory.html>
- Ansorena Miner, Javier. “¿Alguien sabe qué es una obra maestra?”. *Expansión*, 27 de noviembre, 2007. <http://www.expansion.com/2007/11/27/entorno/1062161.html>
- Auster, Paul. “Discurso de Paul Auster”. *El País*, 20 de octubre, 2006. https://elpais.com/cultura/2006/10/20/actualidad/1161295209_850215.html
- Barboza, David *et al.* “Forging an Art Market in China”. *The New York Times*, 28 de octubre, 2013. <http://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html>
- Barnés, Héctor. “¿Crisis? No para los ricos: sólo las clases medias y bajas la están sufriendo”. *El Confidencial*, 16 de enero, 2014. https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2014-01-16/crisis-no-para-los-ricos-solo-las-clases-medias-y-bajas-la-estan-sufriendo_76467/
- Barron, James. “Manhattan Art Gallery Is Shut as Lawsuits Multiply”. *The New York Times*, 29 de octubre, 2007. <https://www.nytimes.com/2007/10/19/nyregion/19gallery.html?pagewanted=all>
- Bedoya, Juan G. “Caritas: “La desigualdad se está enquistando en la sociedad””. *El País*, 24 de mayo, 2018. https://elpais.com/economia/2018/05/24/actualidad/1527177344_388383.html
- Bergareche, Borja. “El «niño esclavo» de Banksy puede alcanzar el millón de euros en su subasta en Londres”. *ABC*, 02 de junio, 2013. <http://www.abc.es/cultura/arte/20130602/abci-banksy-subasta-201305291257.html>
- Bergareche, Borja. “El mural contra el trabajo infantil de Banksy, vendido entre champán y techno”. *ABC*, 04 de junio, 2013. <http://www.abc.es/cultura/arte/20130604/abci-banksy-vendido-201306041752.html>
- Blasco, Lucía. “Qué es el peligroso juego de “La ballena azul” y por qué preocupa a las autoridades”. *BBC*, 26 de abril, 2017. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39721105>

- Blumenfeld, Laura. “Procter Gamble’s devil of a problem”. *The Washington Post*, 15 de julio, 1991. https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1991/07/15/procter-gambles-devil-of-a-problem/36f27641-e679-40f4-ac02-9d12c59a2f3b/?noredirect=on&utm_term=.167f0c23e1a8
- Blumenthal, Ralph, y Carol Vogel. “In Plea, Sotheby’s Ex-Chief Points to Her Superior”. *The New York Times*, 06 de octubre, 2000. <https://www.nytimes.com/2000/10/06/business/in-plea-sotheby-s-ex-chief-points-to-her-superior.html>
- Bohlen, Celestine. “Guggenheims and the Hermitage Bust Open Vegas”. *The New York Times*, 13 de octubre, 2001. <http://www.nytimes.com/2001/10/13/style/guggenheims-and-the-hermitage-bust-open-vegas.html>
- Bojano, Gabriele. “Casillo chiude il «Museo del falso». La decisione dopo 20 anni di attività”. *Corriere del Mezzogiorno*, 09 de marzo, 2011. https://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_e_cultura/2011/9-marzo-2011/casillo-chiude-ilmuseo-falsola-decisione-20-anni-attivita--190185330002.shtml
- Bomsdorf, Clemens. “Artist duo Hesselholdt & Mejlvang says Danish museum did not pay them”. *The Art Newspaper*, 21 de diciembre, 2018. <https://www.theartnewspaper.com/news/artist-duo-hesselholdt-and-mejlvang-says-danish-museum-did-not-pay-them>
- Bosco, Roberta. “Arte grande en pequeño formato”. *El País*, 30 de noviembre 2017. https://elpais.com/ccaa/2017/11/30/catalunya/1512070432_609737.html
- Bosco, Roberta. “Borja-Villel llevará un código ético a los museos internacionales de arte moderno”. *El País*, 01 de septiembre, 2007. https://elpais.com/diario/2007/09/01/cultura/1188597605_850215.html
- Bostwick, Will. “Deep River.” *Oxford American*, 04 de septiembre, 2018. <https://www.oxfordamerican.org/magazine/item/1551-deep-river?src=longreads>
- Boucher, Brian. “Opera Gallery wins \$2.4 million decision against infamous art dealer”. *Artnet*, 09 de septiembre, 2016. <https://news.artnet.com/art-world/opera-gallery-gilles-dyan-gailord-bovrise-640784>
- Browerman, Mary. “Was a Saudi Prince the mystery buyer of \$450 million Leonardo Da Vinci painting?”. *USA Today*, 07 de diciembre, 2017. <https://www.usatoday.com/story/news/nation-now/2017/12/07/saudi-prince-mystery-buyer-450-million-leonardo-da-vinci-painting/929856001/>

- Burrell, Ian. “Modern art is rubbish - and confusing for Tate cleaner”. *The Independent*, 26 de Agosto, 2004. <https://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/modern-art-is-rubbish-and-confusing-for-tate-cleaner-557922.html>
- Cain, Abigail. “Why Is Frida Kahlo’s Auction Record So Low?”. *Artsy*, 24 de mayo, 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-is-frida-kahlo-s-auction-record-so-low>
- Cain, Abigail. “Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning”. *Artsy*, 14 de junio, 2014. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning>
- Cárdenes, Ana. “El pasquín, el ’blog’ del siglo XVI que usan los ultraortodoxos en el XXI”. *El Mundo*, 11 de abril, 2010. <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/08/internacional/1270723443.html>
- Carpio, Alejandro. “El arte es inútil: Wilde, Ortega y Gasset”. *Revista Corónica*, 07 de julio, 2012. <http://www.revistacoronica.com/2012/07/el-arte-es-inutil-wilde-ortega-y-gasset.html>
- Cascone, Sarah. “A Late Tang Dynasty Sculpture Bought at a Missouri Garage Sale for Less Than \$100 Just Sold for \$2.1 Million”. *Artnet*, 22 de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/market/chinese-buddhist-sculpture-garage-sale-1495570>
- Cascone, Sarah. “A Collector Couple Is Suing Dealer Philippe Hoerle-Guggenheim for ‘Despicable’ Failure to Deliver Paid-For Art”. *Artnet*, 21 de febrero, 2019. <https://news.artnet.com/art-world/philippe-hoerle-guggenheim-sued-over-art-scheme-1469824>
- Cascone, Sarah. “The Average Person Spends 27 Seconds Looking at a Work of Art. Now, 166 Museums Are Joining Forces to Ask You to Slow Down”. *Artnet*, 04 de abril, 2019. <https://news.artnet.com/art-world/slow-art-day-2019-1508566>
- Cascone, Sarah. “What’s the Secret to Making It as an Artist? A New Study Says the First Few Years Are Key”. *Artnet*, 09 de noviembre, 2018. <https://news.artnet.com/art-world/secret-to-making-it-artist-first-years-are-key-1392148>
- Castillo, Marga. “La natalidad desciende a mínimos históricos en España y vuelve a perder población”. *Expansión*, 22 de junio, 2017. <http://www.expansion.com/economia/2017/06/22/594b9005468aeb6c4b8b46b9.html>
- Catanzaro, Michele. “Los neandertales también pintaban en cuevas”. *El Periódico de Cataluña*, 22 de febrero, 2018. <https://www.elperiodico.com/es/ciencia/20180222/neandertal-arte-rupestre-pensamiento-simbolico-science-6643627>
- Christensen, Jen. “Si sabemos que mata, ¿por qué seguimos fumando?”. *CNN*, 12 de enero, 2014. <http://cnnespanol.cnn.com/2014/01/12/si-sabemos-que-mata-por-que-seguimos-fumando/>

- Chumsky, Susan. “The Struggling Artist at 86”. *The New York Times*, 05 de enero, 2018. <https://www.nytimes.com/2018/01/05/nyregion/the-struggling-artist-at-86.html>
- Coghlan, Niamh. “Is the Readymade Still Revolutionary?”. *Aesthetica Magazine*, s/f. <http://www.aestheticamagazine.com/is-the-readymade-still-revolutionary/>
- Colapinto, John. “The Real-Estate Artist”. *The New Yorker*, 20 de enero, 2014. <https://www.newyorker.com/magazine/2014/01/20/the-real-estate-artist>
- Cole, Alison. “Mikhail Piotrovsky—Hermitage chief for 26 years—is an Old Master of diplomacy”. *The Art Newspaper*, 28 de diciembre, 2018. <https://www.theartnewspaper.com/comment/hermitage-s-piotrovsky-is-an-old-master-of-diplomacy>
- Corbella, Josep. “Los neandertales pintaron el arte rupestre más antiguo del mundo”. *La Vanguardia*, 22 de febrero, 2018. <http://www.lavanguardia.com/ciencia/20180222/44979831068/pinturas-rupestres-neandertales.html>
- Costa, José Manuel. “La silla vacía del Prado, a medio camino entre el concurso y el dedazo”. *El Diario*, 21 de diciembre, 2016. http://www.eldiario.es/cultura/arte/Prado-direccion-vanate-concurso-dedazo_0_593191525.html
- Crow, Kelly. “The Surprising Formula for Becoming an Art Star”. *The Wall Street Journal*, 08 de noviembre, 2018. <https://www.wsj.com/articles/the-surprising-formula-for-becoming-an-art-star-1541704849>
- Cruz, Juan. ““El muchacho azul”, de Picasso, comprado por los Ferrocarriles Británicos”. *El País*, 08 de junio, 1976. https://elpais.com/diario/1976/06/08/cultura/203032802_850215.html
- Dafoe, Taylor, y Tim Schneider. “Athena Art Finance Was Founded With \$280 Million in Funding. It Was Just Sold for Only \$170 Million”. *Artnet*, 10 de abril, 2019. <https://news.artnet.com/market/athena-art-finance-yiledstreet-1513456>
- Dafoe, Taylor, y Tim Schneider. “Best Buys: Eight Artists at Independent to Collect for Under \$15,000 (If You’re Lucky and Move Fast)”. *Artnet*, 07 de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/market/best-buys-independent-1482190>
- Das, Satyajit. “Investors ignore the ‘bezzle’ at their peril”. *Financial Times*, 02 de marzo, 2016. <https://www.ft.com/content/c8f932b2-cf1a-11e5-92a1-c5e23ef99c77>
- Davies, Nick. “The \$10bn question: what happened to the Marcos millions?”. *The Guardian*, 07 de mayo, 2016. <https://www.theguardian.com/world/2016/may/07/10bn-dollar-question-marco-s-millions-nick-davies>

- de Miguel, Rafa. “Un ‘banksy’ con un Parlamento británico lleno de monos, vendido por 11 millones de euros”. *El País*, 04 de octubre, 2019. https://elpais.com/cultura/2019/10/03/actualidad/1570127733_730351.html
- Domingo Rakosnik, Ana. “Más de 28.000 jóvenes sufren anorexia o bulimia”. *La Razón*, 10 de noviembre, 2013. <https://www.larazon.es/local/cataluna/mas-de-28-000-jovenes-sufren-anorexia-o-bulimia-KH4292851>
- Domínguez, Nuño. “Los neandertales dividían el trabajo por sexos”. *El País*, 18 de febrero, 2015. https://elpais.com/elpais/2015/02/18/ciencia/1424247255_571984.html
- Dreifus, Claudia. “Utilizamos mal a Darwin para aliviar la decepción ante nuestros peores rasgos”. *El País*, 10 de enero, 2000. https://elpais.com/diario/2000/01/19/sociedad/948236417_850215.html
- Dubin, Zan. “NEA Funds Don’t Reach Minorities: Arts: Analysis by UC Irvine sociology professor Samuel Gilmore shows that the distribution of money is ‘significantly’ inequitable”. *Los Angeles Times*, 4 de agosto, 1992. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-08-04-ca-5187-story.html>
- EFE. “Sotheby’s vende 98 millones de euros en arte contemporáneo”. *ABC*, 15 de noviembre, 2006. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-11-2006/abc/Cultura/sotheby%27s-vende-98-millones-de-euros-en-arte-contemporaneo_1524265885995.html
- EFE. “Sotheby’s vende una pintura de Renoir por 23,5 millones de dólares”. *La Vanguardia*, 07 de mayo, 2013. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20030507/51262774122/sotheby-s-vende-una-pintura-de-renoir-por-23-5-millones-de-dolares.html>
- EFE. “Un Banksy a precio de oro”. *El País*, 14 de enero, 2008. https://elpais.com/cultura/2008/01/14/actualidad/1200265207_850215.html
- EFE. “Un jubilado guardaba en su casa un dibujo de Leonardo Da Vinci valorado en 15 millones”. *La Vanguardia*, 14 de diciembre, 2016. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20161213/412596727284/una-casa-de-subastas-francesa-encuentra-por-sorpresa-un-dibujo-de-da-vinci.html>
- EFE. “De cómo vender un perchero roto a un museo de arte moderno por 600.000 euros”. *El País*, 19 de septiembre, 2006. https://elpais.com/cultura/2006/09/19/actualidad/1158616804_850215.html
- EFE. “El Louvre abre sucursal en Abu Dhabi por 1.000 millones de euros”. *El Español*, 08 de noviembre, 2017. https://www.lespanol.com/cultura/arte/20171108/260474324_0.html

- EFE. “El paro repunta como principal preocupación de los españoles”. *Cadena Ser*, 04 de enero, 2017. http://cadenaser.com/ser/2017/01/04/politica/1483531252_519697.html
- EFE. “Fernando Romero: “Mi trabajo en MOMA es proponer obras de arte para que se adquieran””. *El Confidencial*, 17 de diciembre, 2007. https://www.elconfidencial.com/cultura/2007-12-17/fernando-romero-mi-trabajo-en-moma-es-proponer-obras-de-arte-para-que-se-adquieran_366579/
- EFE. “La autora del ‘Ecce Homo’ asegura que lo volvería a hacer”. *Público*, 09 de agosto, 2013. <http://www.publico.es/actualidad/autora-del-ecce-homo-asegura.html>
- EFE. “La restauradora del eccehomo de Borja se llevará el 49 % de los beneficios del merchandising”. *Público*, 18 de agosto, 2015. <http://www.publico.es/sociedad/restauradora-del-eccehomo-borja-llevara.html>
- EFE. “Una tercera parte de los españoles pobres tiene un trabajo remunerado”. *El Diario*, 16 de octubre, 2017. http://www.eldiario.es/economia/millones-personas-encuentran-pobreza-exclusion_0_697830464.html
- Eligon, John. “Art Dealer Is Sentenced for \$120 Million Scheme”. *The New York Times*, 03 de agosto, 2010. <https://www.nytimes.com/2010/08/04/nyregion/04salander.html>
- EP. “Pokémon GO provoca 256 muertos y casi 30.000 heridos en EE.UU.”. *ABC*, 28 de noviembre, 2017. https://www.abc.es/tecnologia/moviles/aplicaciones/abci-pokemon-provoco-256-muertos-y-casi-30000-heridos-eeuu-201711271957_noticia.html
- Esman, Abigail R. “China’s \$13 Billion Art Fraud – And What It Means For You”. *Forbes*, 13 de Agosto, 2012. <https://www.forbes.com/sites/abigailesman/2012/08/13/chinas-13-billion-art-fraud-and-what-it-means-for-you/#6750c6902837>
- Espejo, Bea. “Asesores con olfato”. *El Cultural*, 10 de febrero, 2012. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Asesores-con-olfato/30536>
- Espejo, Bea. “José Luis Alexanco: ‘El arte se ha convertido en un espectáculo’”. *El País*, 28 de noviembre, 2017. https://elpais.com/cultura/2017/11/22/babelia/1511375353_575128.html
- Etxebarria, Lucía. “Si se vende, es arte”. *El Periódico de Cataluña*, 27 de febrero, 2017. <http://www.elperiodico.com/es/opinion/20170227/si-se-vende-es-arte-5863522>
- Europa Press. “La humanidad agota hoy los recursos que la Tierra produce en todo un año”. *La Vanguardia*, 02 de agosto, 2017. <http://www.lavanguardia.com/natural/20170802/43270260867/humanidad-agota-recursos-un-ano-tierra.html>

- Europa Press. “Abre sus puertas el ‘Supermercado del arte’ con precios asequibles para los aficionados al arte contemporáneo”. *Europa Press*, 16 de noviembre, 2016. <http://www.europapress.es/cultura/noticia-abre-puertas-supermercado-arte-precios-asequibles-aficionados-arte-contemporaneo-20061116185938.html>
- Europa Press. “España es el país de la UE donde más riesgo de pobreza tienen los trabajadores extranjeros”. *La Vanguardia*, 18 de diciembre, 2017. <http://www.lavanguardia.com/vida/20171218/433741327282/espana-es-el-pais-de-la-ue-donde-mas-riesgo-de-pobreza-tienen-los-trabajadores-extranjeros.html>
- Fariza, Ignacio. “El 1 % más rico tiene tanto patrimonio como todo el resto del mundo junto”. *El País*, 13 de octubre, 2015. https://elpais.com/economia/2015/10/13/actualidad/1444760736_267255.html
- Felsenthal, Julia. “Searching for Myself in Alice Neel’s Radical Portraits”. *Vogue*, 26 de febrero, 2019. <https://www.vogue.com/article/alice-neel-david-zwirner-portraits>
- Fernández, Rosario. “Lo único que interesa en el arte son los precios récord”. *Expansión*, 21 de julio, 2016. <http://www.expansion.com/directivos/2016/06/21/5769416ee5fdeab7638b456f.html>
- Finkel, Michael. “The Secret of the World’s Greatest Art Thief”. *GQ*, 28 de febrero, 2018. <https://www.gq.com/story/secrets-of-the-worlds-greatest-art-thief>
- Frank, Robert. “Who bought the \$450 million da Vinci?”. *CNBC*, 16 de noviembre, 2017. <https://www.cnn.com/2017/11/16/who-bought-the-450-million-da-vinci.html>
- G. P., A. “El conflicto entre la Junta y los Picasso puede afectar al director del Museo”. *Málaga hoy*, 22 de julio, 2011. http://www.malahoy.es/ocio/conflicto-Junta-Picasso-director-Museo_0_489851365.html
- Galán, Lola. “Salander, el Madoff del arte”. *El País*, 04 de abril, 2009. https://elpais.com/cultura/2009/04/04/actualidad/1238796002_850215.html
- García Soler, Jordi. “Xenofobia y xenofilia”. *El País*, 23 de junio, 2004. https://elpais.com/diario/2004/06/23/catalunya/1087952841_850215.html
- García Vega, Miguel Ángel. ““El arte bueno es caro”. Michael Findlay, director de la galería Acquavella”. *El País*, 14 de marzo, 2014. <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2014/03/el-arte-bueno-es-caro-michael-findlay-director-de-la-galer%C3%ADa-acquavella.html>
- García Vega, Miguel Ángel. “El millonario arte de especular”. *El País*, 25 de agosto, 2015. https://elpais.com/economia/2015/08/28/actualidad/1440774384_007060.html

- García Vega, Miguel Ángel. “El arte vivió en 2013 el mejor año de su historia”. *El País*, 05 de marzo, 2014. https://elpais.com/cultura/2014/03/05/actualidad/1394011770_225212.html
- García, Ángeles. “Las Cisneros, dos millonarias con mucho arte”. *El País*, 18 de marzo, 2019. https://elpais.com/elpais/2019/03/15/gente/1552670081_783988.html
- García, Ángeles. “Cualquier posible discusión con el Prado está acabada”. *El País*, 29 de octubre, 2015. https://elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446056829_698884.html
- García, Ángeles. “El Supermercado del Arte abre con 30 artistas jóvenes”. *El País*, 11 de diciembre, 1987. https://elpais.com/diario/1987/12/11/cultura/566175611_850215.html
- Gerlis, Melanie. “Lifers no more: can auction houses keep their talent up?”. *The Art Newspaper*, 18 de diciembre, 2018. <https://www.theartnewspaper.com/comment/lifers-no-more-can-auction-houses-keep-their-talent-up>
- Gibbs, Stephen. “Bernando Paz, the ‘Willy Wonka of art’, is facing 9 years in Brazilian jail”. *The Sunday Times*, 22 de noviembre, 2017. <https://www.thetimes.co.uk/article/bernando-paz-the-willy-wonka-of-art-is-facing-9-years-in-brazilian-jail-pz12fvqn0>
- Ginés, Guillermo. “¿Para qué piden un crédito los españoles?”. *ABC*, 05 de septiembre, 2017. http://www.abc.es/economia/abci-para-piden-credito-espanoles-201601250225_noticia.html
- Giovannini, Joseph. “LACMA: Suicide by Architecture”. *Los Angeles Review of Books*, 5 de abril, 2019. <https://lareviewofbooks.org/article/lacma-suicide-by-architecture/>
- Glass, Nick. “David Hockney painting sells for \$90M, smashing auction records”. *CNN*, 16 de noviembre, 2018. <https://edition.cnn.com/style/article/david-hockney-painting-90-million-auction-record/index.html>
- Gleadell, Colin. “How Damien Hirst tried to transform the art market”. *The Telegraph*, 21 de marzo, 2012. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9157252/How-Damien-Hirst-tried-to-transform-the-art-market.html>
- Gleadell, Colin. “Sotheby’s Delivers a Solid \$123 Million in Its Last Contemporary Sale Before Brexit, But Suggests an Anxious Market”. *Artnet*, 05 de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/market/sothebys-contemporary-sale-1481206>
- Gómez, Juan. “Una limpiadora daña una obra de 800.000 euros al creer que estaba sucia”. *El País*, 04 de noviembre, 2011. https://elpais.com/cultura/2011/11/04/actualidad/1320361206_850215.html

- Gómez, Manuel V. “España es el país de la UE con más porcentaje de trabajadores pobres”. *El País*, 10 de mayo, 2018. https://elpais.com/economia/2018/05/09/actualidad/1525891014_281592.html
- González Férriz, Ramón. “El dinero es una ficción. ¿Por qué crees en él?”. *El Confidencial*, 21 de marzo, 2017. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/el-erizo-y-el-zorro/2017-03-21/dinero-ficcion-creer-valor-ferriz_1351432/
- Grant, Daniel. “Buyer’s remorse & The auction business”. *Artnet*, s/f. <http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/problems-with-chinese-bidders-6-6-12.asp>
- Guerrero, Teresa. “Los bosquimanos también quieren una vida moderna como la nuestra”. *El Mundo*, 02 de junio, 2014. <https://www.elmundo.es/ciencia/2014/03/12/531f6b6122601d6a4c8b458a.html>
- Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. “Christies y Sothebys, dueñas del negocio mundial del arte”. *El Cronista*, s/f. <https://www.cronista.com/negocios/Christies-y-Sothebys-duenas-del-negocio-mundial-del-arte-20130902-0011.html>
- Harillo Pla, Adrià. “Dirigit al «Senyor Paredes» i el seu mas”. *Nació Digital*, 27 de enero, 2019. <https://www.naciodigital.cat/manresa/opinio/19031/dirigit/al/senyor/paredes/seu/mas>
- Harris, Gareth. “Brazilian collector Bernardo Paz, founder of Inhotim art park, receives prison sentence”. *The Art Newspaper*, 20 de noviembre, 2017. <https://www.theartnewspaper.com/news/brazilian-collector-bernardo-paz-founder-of-inhotim-art-park-given-prison-sentence-for-money-laundering>
- Helmore, Edward. “Leonardo da Vinci painting sells for \$450m at auction, smashing records”. *The Guardian*, 16 de noviembre, 2017. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/15/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-auction>
- Henri Levy, Bernard Hernri. “Una brillante farsa”. *El País*, 14 de febrero, 2010. https://elpais.com/diario/2010/02/14/domingo/1266121831_850215.html
- Hermoso, Borja. “Jürgen Habermas: “¡Por Dios, nada de gobernantes filósofos!””. *El País*, 06 de mayo, 2018. https://elpais.com/elpais/2018/04/25/eps/1524679056_056165.html
- Hermoso, Borja. “El Pompidou fondea en Málaga”. *El País*, 28 de marzo, 2015. https://elpais.com/cultura/2015/03/28/actualidad/1427544320_123548.html
- Hollingshead, Iain. “Is Damien Hirst trying to influence the art market?”. *The Telegraph*, 21 de septiembre, 2011. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/8777884/Is-Damien-Hirst-trying-to-influence-the-art-market.html>

- Jones, Jonathan. “Modern art is rubbish? Why mistaking artworks for trash proves their worth”. *The Guardian*, 27 de octubre, 2015. <https://www.theguardian.com/global/shortcuts/2015/oct/27/modern-art-is-rubbish-why-mistaking-artworks-for-trash-proves-their-worth>
- Kalkreuth , Sophie. “Meet the man who found the da Vinci that sold for a record US\$450 million”. *South China Morning Post*, 12 de mayo, 2018. <https://www.scmp.com/business/money/wealth/article/2144271/meet-man-who-found-da-vinci-sold-record-us450-million>
- Kennedy, Maev. “£111m Damien Hirst total sets record for one-artist auction”. *The Guardian*, 16 de septiembre, 2008, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/16/damienhirst.art1>
- Kennedy, Rand. “James Turrell Settles Fight With Former Art Gallery”. *The New York Times*, 13 de agosto, 2010. <https://www.nytimes.com/2010/08/14/arts/design/14settlement.html>
- Kinsella, Eileen. “A New Study Says the Arts Contribute More to the US Economy Than Agriculture. Here Are Five Other Takeaways From the Report”. *Artnet*, 08 de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/art-world/nea-arts-economic-study-1484587>
- Kinsella, Eileen. “No Lease? No Problem! This Company Wants to Bring Your Gallery to Cities Around the World”. *Artnet*, 05 de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/market/new-wal-gallery-network-offers-help-mid-size-galleries-find-new-markets-1479613>
- Kinsella, Eileen. “Renaissance Scholars Say This Depiction of a Laughing Jesus Is Leonardo da Vinci’s Only Surviving Sculpture”. *Artnet*, 11 de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/exhibitions/leonardo-da-vincis-only-surviving-sculpture-1485340>
- Lesser, Cassey. “Study Finds Artists Become Famous through Their Friends, Not the Originality of Their Work”. *Artsy*, 22 de febrero, 2019. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-famous-friends-originality-work>
- Liang, Chenyu. “Chinese People Trust Their Media Much More Than You’d Think.” *Sixth Tone*, 26 de enero, 2018. <http://www.sixthtone.com/news/1001621/chinese-people-trust-their-media-much-more-than-you-d-think>
- Limirosky, Sergio, “Aumenta el interés por aprender idiomas”. *La prensa*, 28 de agosto, 2016. 16
- Lledó, Emilio. “Lo bello es difícil”. *El País*, 18 de enero, 2009. https://elpais.com/diario/2009/01/18/eps/1232263617_850215.html
- López, Carlos. “Los neandertales pintaron en España el primer arte rupestre del mundo”. *La Vanguardia*, 22 de febrero, 2018. <http://www.lavanguardia.com/vida/20180222/44988172044/los-neandertales-pintaron-en-espana-el-primer-arte-rupestre-del-mundo.html>

- Lui, Kevin. “Is this the world’s most photogenic potato? Photo sells for \$1.08m.”. *CNN*, 27 de enero, 2016. <http://edition.cnn.com/style/article/potato-photo-million-euros/index.html>
- Mainer, José Carlos. “Bloom y el canon alarmado”. *El País*, 31 de julio, 2010. https://elpais.com/diario/2010/07/31/babelia/1280535138_850215.html
- Marías, Javier. “Estupidez clasista”. *El País Semanal*, 16 de abril, 2017. <http://elpaissemanal.elpais.com/columna/javier-marias-estupidez-clasista/>
- Massot, Josep. “L’actual individualitat massificada genera un entorn més autoritari”. *La Vanguardia*, 26 de febrero, 2018. 33
- McGivern, Hannah. “Polish collector Grazyna Kulczyk unveils ‘off-grid’ private museum in Swiss Alps”. *The Art Newspaper*, 29 de diciembre, 2018. <https://www.theartnewspaper.com/news/polish-collector-grazyna-kulczyk-unveils-off-grid-private-museum-in-swiss-alps>
- McKay, Sally. “On the Brain”. *Canadianart*, 28 de enero, 2019. <https://canadianart.ca/features/on-the-brain/>
- Meseguer, Marina. “Ucrania, ¿cómo se convence a un oligarca para que deje el poder?”. *La Vanguardia*, 10 de julio, 2018. <https://www.lavanguardia.com/internacional/20180607/444151535046/ucrania-como-convence-oligarca-deje-poder.html>
- Millet, Eva. “La mente del coleccionista”. *La Vanguardia*, 23 de diciembre, 2011. <http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20111223/54241423580/la-mente-del-coleccionista.html>
- Molina, Margot. “Tú, yo y ‘Las meninas’ por 4.300 euros”. *El País*, 12 de abril, 2019. https://elpais.com/cultura/2019/03/14/actualidad/1552582373_941227.html
- Montañés, José Ángel. “Arte mutilado”. *El País*, 26 de noviembre, 2017. https://elpais.com/cultura/2017/11/17/actualidad/1510923461_544939.html
- Montemayor, Regina. “Las diez cosas que debes saber sobre Yves Klein antes de ir al MUAC”. *Vogue*, 12 de septiembre, 2017. <http://www.vogue.mx/agenda/cultura/articulos/diez-cosas-que-debes-saber-sobre-yves-klein-muac-exposicion/8065>
- Mortimer, Caroline. “Businessman buys photograph of a potato for €1m”. *The Independent*, 24 de enero, 2016. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/photography/businessman-buys-photograph-of-a-potato-for-1m-a6831681.html>
- Munro, Cait. “Photograph of a Truly Impressive Potato Sells for \$1.5 Million at a Dinner”. *Artnet*, 26 de enero, 2016. <https://news.artnet.com/market/kevin-abosch-potato-photo-414257>

- Nafría, Ismael. “Los diez periódicos más vendidos del mundo”. *La Vanguardia*, 12 de octubre, 2015. <http://www.lavanguardia.com/vangdata/20151012/54437170070/los-diez-periodicos-mas-vendidos-del-mundo.html>
- Navarro Arisa, Juan José. “La guerra de los supermercados de arte”. *El País*, 06 de diciembre, 1990. https://elpais.com/diario/1990/12/06/cultura/660438001_850215.html
- Nelson, George, y Vlad Karkov. “‘Genuine’ Leonardo ‘sold’ for €72m on classified ads site Avito”. *The Art Newspaper*, 11 de septiembre, 2018. <https://www.theartnewspaper.com/news/genuine-d-a-vinci-sold-for-eur72m-on-classified-ads-site-avito>
- Newitz, Annalee. “10 conceptos científicos que usamos de manera incorrecta”. *Gizmodo*, 16 de junio, 2014. <https://es.gizmodo.com/10-conceptos-cientificos-que-usamos-de-manera-incorre-ct-1591622464>
- Nota de prensa. “Se consolida el aumento de ventas en el mercado español del arte, pese a que el sector no abandona su debilidad”. *Obra Social La Caixa*, 07 de junio, 2017. http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/obra-social-caixa-informe-mercado-arte-espana-esp__816-c-26853.html
- Nota de prensa. “Los retretes salvan vidas”. *Naciones Unidas*, s/f. <http://www.un.org/es/events/toiletday/>
- Obiols, Isabel. “Richard Hamilton afirma que el arte contemporáneo se ha vuelto “académico, sensacionalista y vulgar””. *El País*, 03 de julio, 2000. https://elpais.com/diario/2000/07/03/catalunya/962586457_850215.html
- Oppenheimer, Walter. “Damien Hirst o el arte de ganar (mucho) dinero”. *El País*, 07 de abril, 2012. https://elpais.com/elpais/2012/04/05/gente/1333644542_487559.html
- Osnos, Evan. “Boss Rail”. *The New Yorker*, 22 de octubre, 2012. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/10/22/boss-rail>
- Overbye, Dennis. “Are They a) Geniuses or b) Jokers?; French Physicists’ Cosmic Theory Creates a Big Bang of Its Own”. *The New York Times*, 09 de noviembre, 2002. <https://www.nytimes.com/2002/11/09/arts/are-they-geniuses-b-jokersfrench-physicists-cosmic-theory-creates-big-bang-its.html>
- Parks, John A. “Jasper Johns: something resembling truth”. *The Artists Magazine*, Julio/Agosto, 2018. 86
- Paul, Marisol. “El mundo de las subastas de mano de los expertos”. *Cinco Días*, 06 de julio, 2007. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2007/07/06/sentidos/1183688836_850215.html

- Paul, Marisol. “Invertir en arte con descuentos de hasta el 40 % en los precios”. *Cinco Días*, 08 de diciembre, 2008. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2008/12/08/sentidos/1228706836_850215.html
- Peirano, Marta. “Marina Abramovic en tres actos demenciales”. *El Diario*, 18 de noviembre, 2014. http://www.eldiario.es/cultura/arte/Marina-Abramovic-actos-sobrehumanos_0_325818209.html
- Peltier, Elian, y Anna Codrea-Rado. “French museum discovers more than half its collection is fake”. *The New York Times*, 30 de abril, 2018. <https://www.nytimes.com/2018/04/30/arts/design/french-museum-fakes.html>
- Perales, Marisa. “El negocio de los asesores de arte”. *Tiempo*, 11 de abril, 2008. <http://www.tiempo.com/vivir/el-negocio-de-los-asesores-de-arte>
- Piquer, Isabel. “El Guggenheim abre dos museos en Las Vegas”. *El País*, 07 de octubre, 2001. https://elpais.com/diario/2001/10/07/cultura/1002405601_850215.html
- Playà, Josep. “La venta millonaria de un Dalí”. *La Vanguardia*, 11 de febrero, 2011. <http://www.la Vanguardia.com/cultura/20110211/54113243629/la-venta-millonaria-de-un-dali.html>
- Pogrebin, Robin, y Scott Reyburn. “Leonardo da Vinci Painting Sells for \$450.3 Million, Shattering Auction Highs”. *The New York Times*, 15 de noviembre, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/11/15/arts/design/leonardo-da-vinci-salvator-mundi-christies-auction.html>
- Pollack, Barbara. “China’s Growing Auction Giant”. *Artnews*, 21 de octubre, 2013. <http://www.artnews.com/2013/10/21/chinas-growing-auction-giant/>
- Pozzi, Sandro, y Peio H. Riaño. “El conejo de acero inoxidable hace a Jeff Koons el artista vivo más caro: 91 millones de dólares”. *El País*, 16 de mayo, 2019. https://elpais.com/cultura/2019/05/16/actualidad/1557989544_130836.html
- Preuss, Andreas. “Banksy painting ‘self-destructs’ moments after being sold for \$1.4 million at auction”. *CNN*, 07 de octubre, 2018. <https://edition.cnn.com/style/article/banksy-painting-self-destructs-auction-trnd/index.html>
- Puig, Xavi. “Cierra una galería de arte “porque solo acudían imbéciles””. *El Mundo Today*, s/f. <https://www.elmundotoday.com/2012/01/cierra-una-galeria-de-arte-porque-solo-acudian-imbeciles/>
- Pulido, Natividad. “¿Por qué cuesta un vaso de agua medio lleno 20.000 euros?”. *ABC*, 26 de febrero, 2015. <http://www.abc.es/cultura/arte/20150226/abci-vaso-agua-wilfredo-prieto-201502261633.html>

- Pulido, Natividad. “Cuando el arte llega a ser un icono”. *ABC*, 19 de enero, 2014. <http://www.abc.es/cultura/arte/20140119/abci-obras-arte-iconos-sagrados-201401162213.html>
- Quiñonero, Juan Pedro. “Así va a revolucionar Patrick Drahi, nuevo propietario de Sotheby’s, el mercado del arte”. *ABC*, 19 de junio, 2019. https://www.abc.es/cultura/arte/abci-revolucionar-patrick-drahi-nuevo-propietario-sothebys-mercado-arte-201906180115_noticia.html
- Raffio, Valentina. “El genoma de las termitas da pistas sobre el origen de la socialización”. *El Periódico de Cataluña*, 25 de febrero, 2018. <https://www.elperiodico.com/es/ciencia/20180225/genoma-termitas-estudio-sobre-origen-socializacion-en-animales-6648197>
- Rea, Naomi. “Italian Police May Have Solved the Mystery of Who Was Behind an Exhibition of Fake Modigliani Paintings in Genoa”. *Artnet*, 14/ de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/art-world/fake-modigliani-paintings-1488106>
- Redacción y EFE. “El 70 % de los niños que sufre acoso escolar desarrolla un trastorno mental”. *La Vanguardia*, 27 de octubre, 2016. <http://www.lavanguardia.com/sucesos/20161027/411376322723/70-ninos-sufre-acoso-escolar-desarrolla-transtorno-mental.html>
- Redacción. “¿Exuberancia irracional de nuevo?”. *Cinco Días*, 07 de diciembre, 2016. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2007/07/06/sentidos/1183688836_850215.html
- Redacción. “Banksy vende en la calle por 60 dólares obras que valen miles y nadie las compra”. *La Vanguardia*, 16 de octubre, 2013. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20131015/54391113583/banksy-vende-valiosas-obras-central-park-60-dolares.html>
- Redacción. “Cómo hizo Rolls-Royce para batir su récord de ventas en plena crisis global”. *BBC*, 06 de enero, 2015. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150106_economia_record_ventas_rolls_royce_1f
- Redacción. “Egon Schiele’s superstar status”. *Art Price*, 10 de julio, 2018. <https://www.artprice.com/artmarketinsight/egon-schieles-superstar-status>
- Redacción. “El éxito del ‘Banksy falso’ en Nueva York”. *Eco Diario*, 22 de octubre, 2013. <http://ecodiario.eleconomista.es/cultura/noticias/5245211/10/13/El-exito-del-Banksy-falso-en-Nueva-York.html>
- Redacción. “Leonardo da Vinci artwork sells for record \$450m.”. *BBC*, 15 de noviembre, 2017. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-42000696>
- Redacción. “Los magnates de Brasil perdieron US\$ 6.200 millones con crisis de Temer”. *El Cronista*, 19 de abril, 2017. <https://www.cronista.com/internacionales/Los-millonarios-de-Brasil-perdieron-us-6.200-millones-con-crisis-de-Temer-20170519-0069.html>

- Redacción. “Museum denies fake painting claim”. *BBC*, 07 de julio, 2006. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5156984.stm>
- Redacción. “The Artnews Top 200 Collectors”. *Artnews* 117, no. 3 (2018): 67-85.
- Redacción. “¿Cuánto tiempo pasamos mirando una obra de arte de un museo?”. *Euritmia*, 28 de noviembre, 2018. <http://euritmia.elretohistorico.com/cuanto-tiempo-pasamos-mirando-una-obra-arte-museo>
- Redacción. “¿Qué ocurre en el cuerpo humano si dejas de beber agua?”. *20 Minutos*, 03 de abril, 2016. <https://www.20minutos.es/noticia/2712398/0/que-pasa-si-dejas-beber-agua-deshidratacion/>
- Redacción. “Art Industry News: Small Galleries Rely on Just One Artist for Almost Half Their Total Sales, Study Finds + Other Stories”. *Artnet*, 08 de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/art-world/art-industry-news-march-8-2019-1483864>
- Redacción. “Art Industry News: The World’s Greatest Art Thief Explains Why He Did It—and It Wasn’t for the Money + Other Stories”. *Artnet*, 06 de marzo, 2019. <https://news.artnet.com/art-world/art-industry-news-march-6-2019-1481575>
- Redacción. “Controversial Brazilian collector offers art to government”. *The Art Newspaper*, junio de 2018. 6
- Redacción. “Curators’ fees are up for grabs”, *The Art Newspaper* 23, no. 259 (2014): 1.
- Redacción. “El artista que destruyó un jarrón de US\$1 millón del chino Ai Weiwei”. *BBC*, 18 de febrero, 2014. http://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2014/02/140217_ultnot_ai_wei_wei_destruccion_protesta_jgc
- Redacción. “Footnotes”. *The New York Times*, 14 de abril, 2002. <http://www.nytimes.com/2002/04/14/magazine/footnotes-250309.html>
- Redacción. “Gagosian hit by second lawsuit”. *The Art Newspaper* 27, no. 302 (2018): 54.
- Redacción. “Hockney painting breaks auction record for living artist”. *BBC*, 16 de noviembre, 2018. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-46232870>
- Redacción. “La cama de Tracey Emin, vendida en Londres por 4,3 millones de dólares”. *ABC*, 02 de julio, 2014. <https://www.abc.es/cultura/arte/20140701/abci-subasta-cama-tracey-emin-201407012237.html>

- Redacción. “MEAM: los “mejores” retratos figurativos del mundo”. *Descubrir el arte*, 03 de julio, 2018. <http://www.descubrirelarte.es/2018/07/03/meam-los-mejores-retratos-figurativos-de-1-mundo.html>
- Redacción. “Qué es “Momo”, el juego viral por WhatsApp que preocupa a autoridades en América Latina”. *BBC*, 25 de julio, 2018. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44952770>
- Redacción. “Retrato de una patata millonaria”. *El Mundo*, 24 de enero, 2016. <http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/24/56a52fd946163f8a0e8b4573.html>
- Redacción. “The war to end all wars”. *BBC*, 10 de noviembre, 1998. http://news.bbc.co.uk/2/hi/special_report/1998/10/98/world_war_i/198172.stm
- Redacción. “What an art”. *The Economist*, 05 de agosto, 2004. <https://www.economist.com/books-and-arts/2004/08/05/what-an-art>
- Redaction. “Everyone’s an artist, anything can be art”. *The Telegraph*, 20 de octubre, 2001. <http://www.telegraph.co.uk/culture/4726169/Everyones-an-artist-anything-can-be-art.html>
- Reuben, Anthony. “El 1 % más rico del planeta “ya tiene tanto como el otro 99 %”, asegura Oxfam”. *BBC*, 18 de enero, 2016. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/160118_1_por_ciento_mas_rico_pobreza_desigualdad_economia_mr
- Riaño, Pedro H. “Artista busca enano, drogadicto o prostituta para vigilar obra de arte”. *El País*, 15 de febrero, 2019. https://elpais.com/cultura/2019/02/14/actualidad/1550160713_970901.html
- Riaño, Peio H. “Detroit vende, El Prado alquila”. *El Confidencial*, 07 de agosto, 2013. https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-07/detroit-vende-el-prado-alquila_15993/
- Roberts, Soraya. “On Flooding: Drowning the Culture in Sameness”. *Longreads*, marzo, 2019. <https://longreads.com/2019/03/29/on-flooding-drowning-the-culture-in-sameness/>
- Robledo, Gonzalo. “Los vírgenes, la última amenaza de la natalidad en Japón”. *El País*, 21 de marzo, 2017. https://elpais.com/internacional/2017/03/20/mundo_global/1490008541_339286.html
- Rohleder, Anna. “Who’s Who In The Sotheby’s Price-Fixing Trial”. *Forbes*, 14 de noviembre, 2001. <https://www.forbes.com/2001/11/14/1114players.html#2a2244454239>
- Ruiz Mantilla, Jesús. “Lo más poético que existe para los proyectos culturales es el dinero”. *El País*, 30 de julio, 2018. https://elpais.com/cultura/2018/07/29/actualidad/1532849795_454634.html
- Ruiz Mantilla, Jesús. “Miguel Falomir: “Lo del ‘Guernica’ es asunto cerrado””. *El País*, 23 de marzo, 2017. https://elpais.com/cultura/2017/03/21/actualidad/1490112697_967895.html

- S/I. “P&G Once Again Has Devil of a Time with Rumors About Moon, Stars Logo”. *Wall Street Journal*, 26 de marzo, 1990. B3
- Sáiz, Eva. “El arte contemporáneo alcanza cifras récord en las subastas de EE.UU.”. *El País*, 18 de noviembre, 2012. https://elpais.com/cultura/2012/11/18/actualidad/1353194705_514144.html
- Sáiz, Eva. “El MoMA ‘arrebata’ una obra maestra del arte contemporáneo al MET”. *El País*, 03 de diciembre, 2012. https://elpais.com/cultura/2012/12/03/actualidad/1354570365_970953.html
- Saltz, Jerry. “How to Be an Artist”. *Vulture (New York)*, 27 de noviembre, 2018. <https://www.vulture.com/2018/11/jerry-saltz-how-to-be-an-artist.html>
- Salvatierra, Javier. “¿Cuáles son los ciudadanos más ricos del mundo? ¿Y los más pobres?”. *El País*, 20 de abril, 2018. https://elpais.com/economia/2018/04/20/actualidad/1524222964_427402.html
- Sánchez, Álvaro. “Liberado un artista belga tras 19 días encadenado a un bloque de mármol”. *El País*, 03 de diciembre, 2017. https://elpais.com/internacional/2017/12/01/mundo_global/1512136789_132741.html
- Sanguino, Julieta. “Las obras de arte más ridículas”. *Cultura Colectiva*, 19 de agosto, 2015. <https://culturacolectiva.com/arte/las-obras-de-arte-mas-ridiculas/>
- Santos Mazo, Estela. “Así son las 100 empresas más valiosas del mundo”. *Expansión*, 04 de marzo, 2017. <http://www.expansion.com/economia/2017/03/04/58b9c02be2704e7a568b45d7.html>
- Sanz, Elena. “¿Dónde va Vicente? Donde va la gente”. *Muy interesante*, s/f. <https://www.muyinteresante.es/ciencia/articulo/idonde-va-vicente-donde-va-la-gente>
- Saunders, Frances Stonor. “Modern art was CIA ‘weapon’”. *The Independent*, 21 de octubre, 1995. <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>
- Schama, Chloe. “Jeremy O. Harris Is One of the Most Promising Playwrights of His Generation”. *Vogue*, 16 de febrero, 2019. <https://www.vogue.com/article/jeremy-o-harris-daddy-play>
- Schuessler, Jennifer. “Hoaxers Slip Breastaurants and Dog-Park Sex Into Journals”. *The New York Times*, 04 de octubre, 2018. <https://www.nytimes.com/2018/10/04/arts/academic-journals-hoax.html>
- Searcey, Dionne, y Matt Richtel. “Obesity Was Rising as Ghana Embraced Fast Food. Then Came KFC”. *The New York Times*, 02 de octubre, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/10/02/health/ghana-kfc-obesity.html>

- Sempere, María. “El agua también puede ser un lujo: las marcas más caras”. *El Economista*, 23 de marzo, 2017. <http://www.eleconomista.es/evasion/gourmet/noticias/8239113/03/17/El-agua-tambien-puede-ser-un-lujo-las-marcas-mas-caras.html>
- Serra, Catalina. “Ai Weiwei, un iconoclasta con conciencia”. *El País*, 08 de abril, 2011. https://elpais.com/cultura/2011/04/08/actualidad/1302213601_850215.html
- Sérvulo González, Jesús. “El número de superricos en España crece un 24% desde el inicio de la recuperación”. *El País*, 06 de septiembre, 2017. https://economia.elpais.com/economia/2017/09/05/actualidad/1504638744_547830.html
- Sesé, Teresa. “Arco retira una exposición sobre los “presos políticos” en España”. *La Vanguardia*, 21 de febrero, 2018. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20180221/44950153381/arco-obra-santiago-sierra-presos-politicos-proces.html>
- Shaw, Anny. “Shifts among the major auction houses could spell serious change”. *The Art Newspaper*, 17 de diciembre, 2018. <https://www.theartnewspaper.com/news/shifts-among-the-major-auction-houses-could-spell-serious-change>
- Shermer, Michael. “Solo te creeré si me dices lo que quiero oír”. *El País*, 27 de enero, 2018. https://elpais.com/elpais/2018/01/26/ciencia/1516966815_366077.html
- Sooke, Alastair. “Was modern art a weapon of the CIA?”. *BBC*, 04 de octubre, 2016. <http://www.bbc.com/culture/story/20161004-was-modern-art-a-weapon-of-the-cia>
- Squires, Nick. “Art installation in Italy ended up in the bin by cleaners who thought it was rubbish”. *The Telegraph*, 26 de octubre, 2015. <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/11956330/Art-installation-in-Italy-ended-up-in-the-bin-by-cleaners-who-thought-it-was-rubbish.html>
- Strother, Z.S. “Eurocentrism still sets the terms of restitution of African art”. *The Art Newspaper*, 08 de enero, 2019. <https://www.theartnewspaper.com/comment/eurocentrism-still-defines-african-art>
- Ubillos, Germán. “Las ventajas de la crisis económica”. *El Imparcial*, 25 de junio, 2014. <https://www.elimparcial.es/noticia/119558/opinion/las-ventajas-de-la-crisis-economica.html>
- Useem, Jerry. “Power causes brain damage”. *The Atlantic*, Julio/Agosto, 2017. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/07/power-causes-brain-damage/528711/>
- Verkaik, Robert. “Barschak jailed for art attack”. *The Independent*, 25 de noviembre, 2003. <http://www.independent.co.uk/news/uk/crime/barschak-jailed-for-art-attack-79921.html>

- Viana, Israel. “Van Meegeren: «¡He probado al mundo que un plagio puede ser tan bello como el original!»”. *ABC*, 18 de diciembre, 2013. <http://www.abc.es/20110615/archivo/abci-meegeren-falsificador-goering-vermeer-201106131626.html>
- Viaña, Daniel. “Más ricos, más pobres y menos clase media”. *El Mundo*, 22 de abril, 2017. <http://www.elmundo.es/economia/2017/05/22/5921ae11468aeb304e8b4601.html>
- Vidal-Folch, Ignacio. “Mario Bunge: Las frases de Heidegger son las propias de un esquizofrénico”. *El País*, 04 de abril, 2008. https://elpais.com/diario/2008/04/04/cultura/1207260003_850215.html
- Villarino, Ángel. “El precio del amor: las escuelas para cazar millonarios causan furor en China”. *El Confidencial*, 22 de junio, 2011. https://blogs.elconfidencial.com/mundo/historias-de-asia/2011-06-22/el-precio-del-amor-las-escuelas-para-cazar-millonarios-causan-furor-en-china_596451/
- Vogel, Carol. “Christie’s Says It Is Cooperating With Antitrust Inquiry in Art World”. *The New York Times*, 29 de enero, 2000. <https://www.nytimes.com/2000/01/29/nyregion/christie-s-says-it-is-cooperating-with-antitrust-inquiry-in-art-world.html>
- Williams, Amanda. “Drawings and paintings by the ‘greatest forger of the 20th Century’ are to be auctioned nearly 20 years after his brutal murder”. *Daily Mail*, 01 de junio, 2015. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3105717/Drawings-paintings-greatest-forger-20th-Century-auctioned-nearly-20-years-brutal-murder.html>
- Wu, Haiyun. “Why This Year’s China Art Festival Was All About ‘Wenchuang’”. *Sixth Tone*, 05 de junio, 2019. <http://www.sixthtone.com/news/1004085/why-this-years-china-art-festival-was-all-about-wenchuang>

Apéndice A

Imágenes



Figura A.1: Anuncio publicitario publicado por Johnson & Johnson en medios gráficos a finales de la década de los 80 o inicios de los 90 (no identificado con exactitud), © Johnson & Johnson.



Figura A.2: Almeida Junior, *Caipira Picando Fumo*, 1893, Obra Original, Maqueta y reproducciones en relieve en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo. La Pinacoteca y su departamento de Educación lleva realizando hace algunos años este tipo de iniciativas para públicos especiales.



Figura A.3: La singaporense Jamie Chua que, a sus 45 años y con sus más de 900.000 seguidores en Instagram, se alistó a la memez de yacer en el suelo circunvalada por objetos lujosos con el único objetico de seguir el “hashtag” en boga. © Instagram.



Figura A.4: Carl Andre, *Slot*, 1992, Cedro rojo occidental, cinco unidades, Cada uno $29.21 \times 29.21 \times 90.81$ cm, En total $57.15 \times 86.36 \times 90.81$ cm, © Paula Cooper Gallery/VAGA, 2017.



"At your opening, I see that you had two glasses of wine, eight pieces of cheddar, eight crackers, and seventeen grapes. That, of course, will have to come off the top of your end."

Figura A.5: Jack Ziegler, 14-10-1996, 2347 × 1890 Color JPEG, © Jack Ziegler/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.



Figura A.6: Wilfredo Prieto, *Vaso de agua medio lleno*, 2006, Vaso de agua lleno exactamente por la mitad, $12 \times 9 \times 9$ cm, © Nogueras Blanchard, Foto: Kei Okano, Cortesía: Nogueras Blanchard.



Figura A.7: Damien Hirst, *Let's Eat Outdoors Today*, 1990-1991, Vidrio, acero, cabeza de vaca, moscas, gusanos, azúcar, agua, electrificador de insectos, resina, mesa y sillas, vajilla, condimentos y comida, 2210 × 4115 × 2146 mm, © Damien Hirst and Science Ltd. Todos los derechos reservados, DACS/Artimage 2017, Foto: Prudence Cuming Associates Ltd.



Figura A.8: James Stevenson, 15-04-1967, 2268 × 1885 Blanco y negro JPEG, © James Stevenson/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

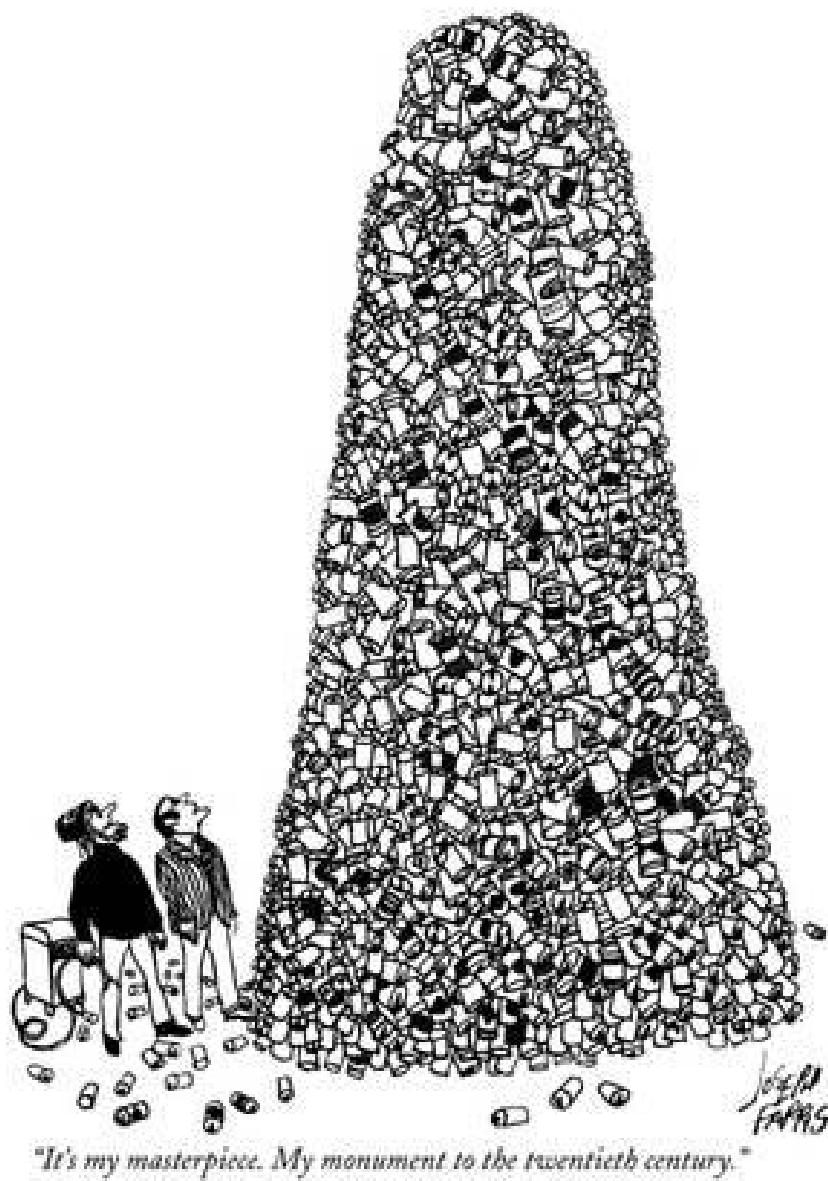


Figura A.9: Joseph Farris, 10-06-1972, 3131 × 4430 Blanco y negro JPEG, © Joseph Farris/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.



Figura A.10: Danny Shanahan, 09-09-1996, 2103 × 1633 Color JPEG, © Danny Shanahan/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.



"Millions is craft. Billions is art."

Figura A.11: William Hamilton, 12-12-1994, 3017 x 2647 Color JPEG, © William Hamilton/The New Yorker Collection/The Cartoon Bank.

Apéndice B

Documentos

"The new type of art institute cannot merely be an art museum as it has been until now, but no museum at all. The new type will be more like a power station, a producer of new energy."

Alexander Dorner (1893 – 1957)

"It took me twenty five years to have the courage, the concentration and knowledge to come to this, the idea that there would be art without any objects, solely an exchange between performer and public. I needed to go through all of the preparations that i did, i needed to make all the works that came before; they were leading to this point."

Marina Abramovic (2014)

Rules

Participation in the work is free and open to all members of the public.

By entering the space you agree to be filmed and photographed.

Children under the age of 10 are not allowed in the piece.

Instructions

The Preparation Area contains locker, we ask that you leave bags, coats, valuables, electronic items, watches, cameras, recording devices and mobile phones locked in your individual locker and take the key with you.

Performance Facilitators will help you to put on a blindfold and earmuffs. They will guide you into the participation room.

The Participation Room is a quiet space where you are invited to stay as long as you wish.

You may leave whenever you choose.

To exit the Participation Room, raise your hand. A Performance Facilitator will guide you out.

Figura B.1: Documento entregado al inicio de una de las performances de Marina Abramović en el Pinchuk Art Centre de Kiev. Fuente: archivo propio.

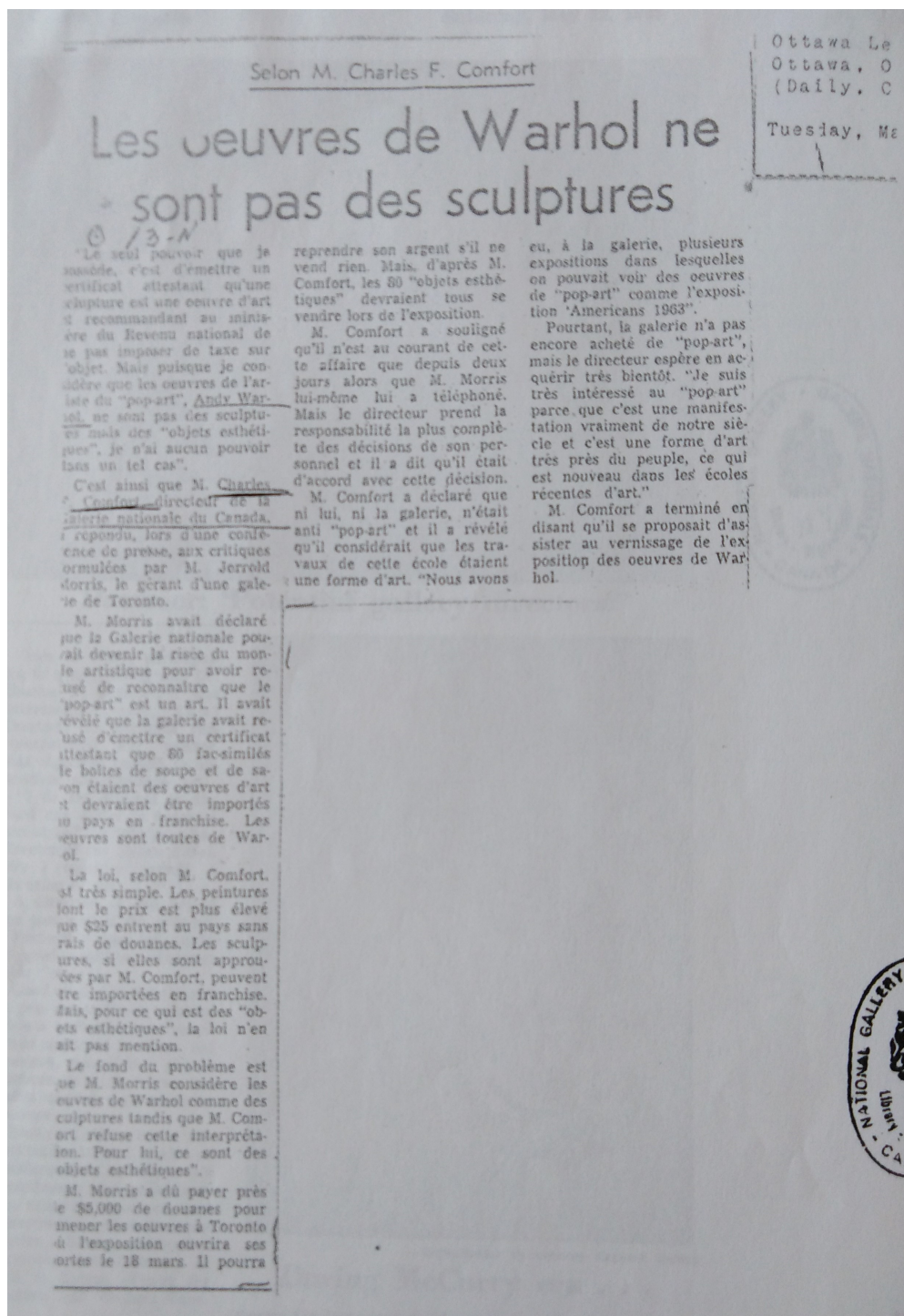


Figura B.2: Copia de la noticia publicada en el periódico Ottawa Daily en relación al suceso. Fecha exacta imposible de identificar. El documento se halla en el documento curatorial de la propia National Gallery sobre tal exposición. Cortesía de la National Gallery of Canada.

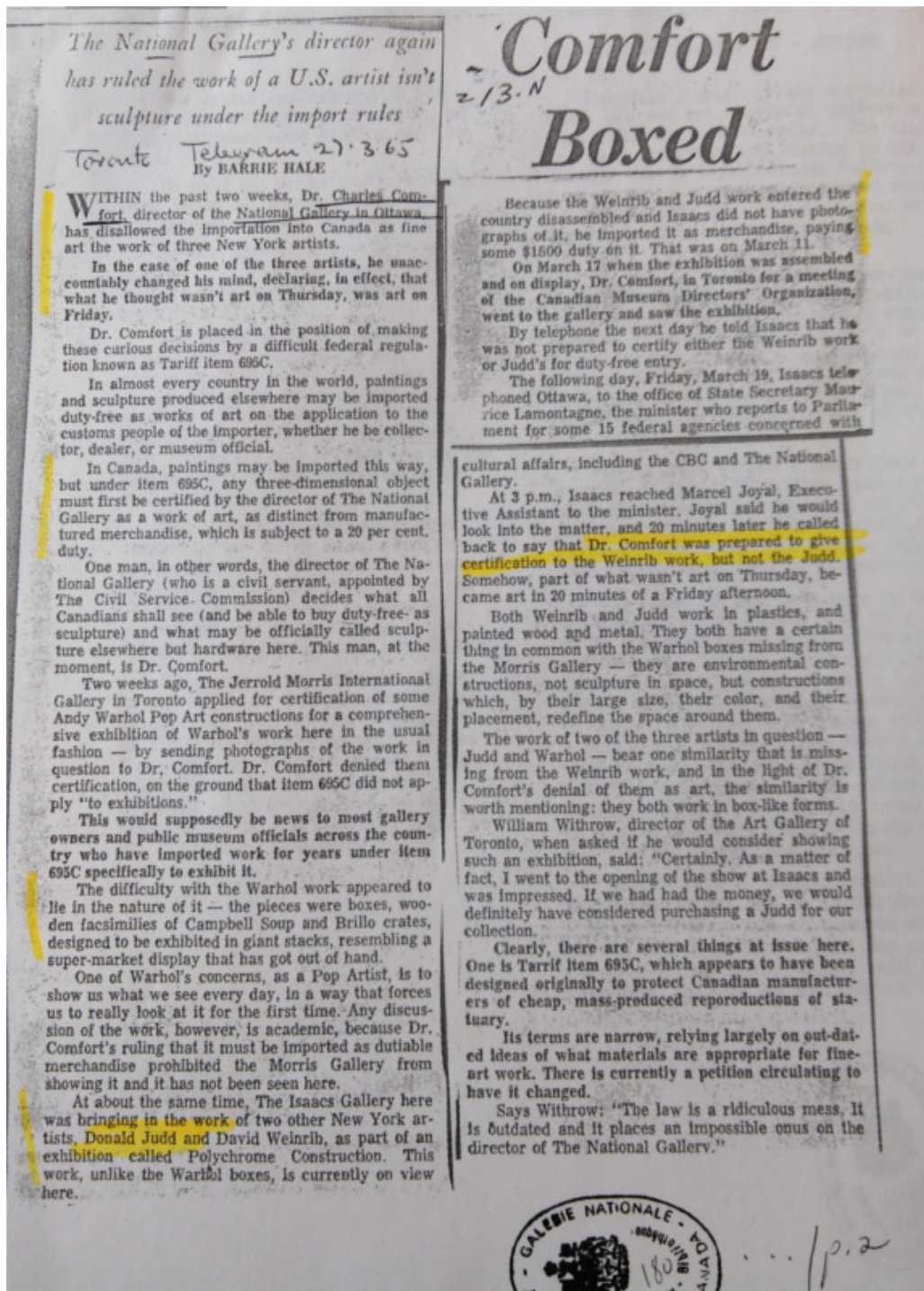


Figura B.3: Copia de la noticia publicada en el periódico Toronto Telegram en relación al suceso a día 27 de marzo de 1965. El documento se halla en el documento curatorial de la propia National Gallery sobre tal exposición. Cortesía de la National Gallery of Canada.

OTTAWA'S HUNT FOR A NEW ART CZAR

With Comfort gone, the National Gallery faces a leadership crisis

DEPENDING ON WHOM you listen to, the new director of the National Gallery of Canada, at a tidy \$18,500 to \$23,000 a year, will be:

- Gallery Curator Dr. R. H. Hubbard, forty-nine.
- Richard B. Simmins, forty-one, director of the Vancouver Art Gallery.
- A young French-Canadian, not further identified.
- An expatriate Canadian who has been living in the U.S., also unidentified.

Two things are certain, however. One is that the present director, Dr. Charles F. Comfort, is being allowed to retire at the statutory age of sixty-five with no recriminations, only muted praise and without any request that he stay on.

The other certainty is that Comfort's successor, whoever he may be, will be a Canadian. The government's attitude is: "No foreigners need apply" — a preference for home cooking that

Maclean's 21.8.65

is politically expedient, however challengeable on other grounds.

"There are first-class Canadians available for the job," says Secretary of State Maurice Lamontagne, who says he is investigating four or five applicants. But the current uncertainty — Comfort retired on July 22 — and the lack of any consensus in artistic circles rather belie Lamontagne's confidence.

It's fairly obvious what the new director should be: an administrator, an idea man, a salesman of art as part of the Canadian way of life, a man with prestige and world-wide contacts, a skilled negotiator, and a man equally at home discussing old masters and pop art, cultural needs and budgetary deficits. Such persons are rare anywhere, and in Canada, where the administrative side of art has received scant attention as a career opportunity, Lamontagne's chances of finding such a paragon are not bright.

The retiring director, who admits he would have stayed on if the government had asked him to, falls short of this ideal. Charles Comfort was a rotund, goateed sixty when the Conservative government picked him to take over the Gallery after the firing of Alan Jarvis, the debonair, outspoken and unpredictable sculptor who blew the dust out of the 85-year-old Gallery straight into the collective face of the Diefenbaker cabinet.

Austerity was in force, and the government wanted a director who wouldn't rock the boat or spend scarce foreign exchange on imported art. Dr. Comfort, associate professor of art at the University of Toronto, a justly renowned war artist, a representational painter when art was going abstract, seemed just the kind of

"sensible" person who could give the government peace with economy — if not honor — on the art front.

Under his direction the Gallery grew — in numbers and quality of exhibitions brought in and sent out, in patronage by the increasingly art-conscious public, and in acquisition of new paintings, including examples of the best contemporary Canadian art.

"I don't favor any one style," Comfort has said. "I consider myself a librarian of art" — past art and present art, so long as it is good.

Only a few weeks ago Comfort achieved a major breakthrough in the acquisition of new works. Hitherto government policy had required that all proposed purchases be approved at firm prices by the Treasury Board, the cabinet committee that watchdogs government spending.

This policy prevented the Gallery from doing its buying at art auctions, where the greatest bargains are available but at prices which cannot be foretold for Treasury Board approval. Now Comfort has got authority for the Gallery to buy at auctions.

Comfort, who taught most of today's key Canadian art professionals in the museum field during his twenty-two years at U. of T., did much to upgrade the profession of museum administration by establishing the Canadian Art Museum Directors Association. This was a move of prime importance in stimulating interest in gallery administration as a career, and has helped combat an acute shortage of trained people.

But despite his solid accomplishments, Comfort has not been able to live down the fact that three years ago he brought to the National Gallery the Walter P. Chrysler Jr. exhibit of paintings. Many of them turned out to be spurious or of doubtful authenticity. Comfort's defense is that he had to accept Chrysler's selection on an all-or-nothing basis — and much of the collection was important. Some of his subordinates, and the art world generally, thought this explanation was not good enough.

Early this year, Comfort declined to assess U. S. pop artist Andy Warhol's replicas of carions of Campbell's Soup and Brillo scouring pads as sculpture of cultural interest and therefore duty-free. Vulnerable to criticism on account of the Chrysler mistake, Comfort was lampooned as an artistic square. "He's a real Group of Seven man," sneered Toronto gallery owner Jerrold Morris, who had tried to import the Warhol carions duty-free.

There's some reason to believe that if it hadn't been for the Chrysler and Warhol incidents the government would have asked Comfort to stay on beyond the normal retirement age. It didn't, and the Gallery may now be heading into a leadership crisis — or more accurately, a lack-of-leadership crisis.

GERALD WARKING

Maclean's

Aug. 21, 1965



Figura B.4: Copia de la noticia publicada en el MacLeans en relación al suceso a día 21 de agosto de 1965. El documento se halla en el documento curatorial de la propia National Gallery sobre tal exposición. Cortesía de la National Gallery of Canada.



Figura B.5: Copia de una noticia publicada en el periódico Toronto Star la que se expresa la misma anécdota a día 26 de enero de 1973. El documento se halla en el documento curatorial de la propia National Gallery sobre tal exposición. Cortesía de la National Gallery of Canada.

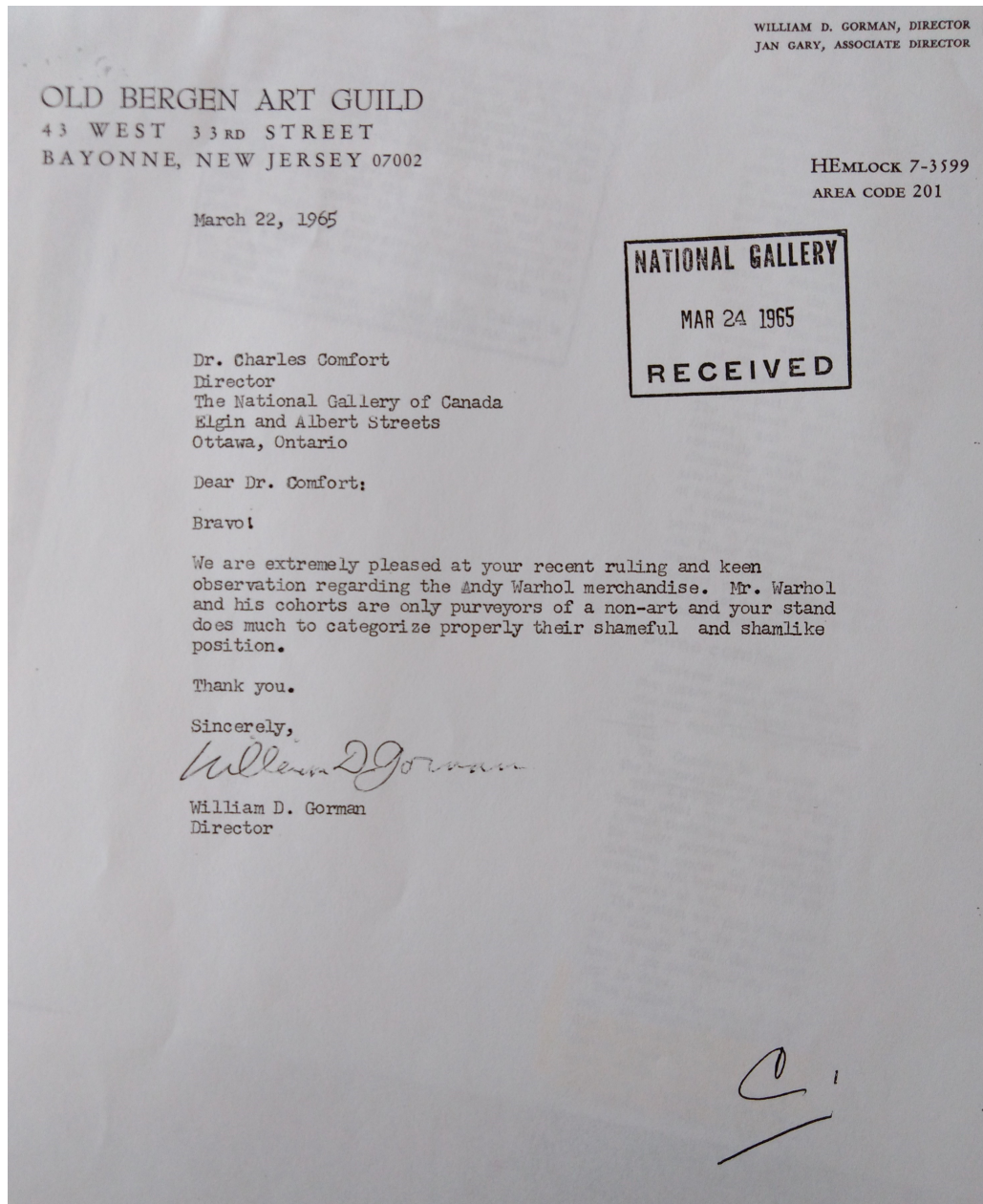


Figura B.6: Documento filtrado por error por parte de la National Gallery de Canada en la cual se observa una de las cartas recibidas por Charles Comfort por parte de otros miembros del mundo del arte celebrando su decisión de rechazar las prácticas artísticas de Warhol como arte. Cortesía de la National Gallery of Canada, a pesar de que la galería intentó persuadir al autor de esta tesis de la publicación del documento tras su error en la filtración.



Figura B.7: Anuncio publicado por la galería de arte neoyorquina Sean Kelly en la revista “Artnews” número tres, volumen 117. Cortesía de Sean Kelly Gallery.



Figura B.8: Portada del boletín de la tienda del MoMA vendiendo purificadores de aire. 10 de septiembre de 2017 © MoMa, 2017.



Department of Justice

FOR IMMEDIATE RELEASE
THURSDAY, OCTOBER 5, 2000
WWW.USDOJ.GOV

AT
(202) 514-2007
TDD (202) 514-1888

**SOTHEBY'S AND FORMER TOP EXECUTIVE AGREE TO PLEAD GUILTY TO
PRICE FIXING ON COMMISSIONS CHARGED TO SELLERS AT AUCTIONS**

Sotheby's Agrees to Pay \$45 Million Criminal Fine

WASHINGTON, D.C. -- Sotheby's Holdings Inc.--one of the world's largest auction houses--has agreed to plead guilty and pay a \$45 million criminal fine for fixing the price of commission rates charged to sellers of art, antiques, and other collectibles at auctions, announced the Department of Justice today. The company's former president and chief executive officer, Diana D. Brooks, has also agreed to plead guilty to price fixing charges, and will cooperate with the Department's ongoing antitrust investigation.

In separate one-count felony charges filed today in the U.S. District Court in Manhattan, Sotheby's and Brooks were charged with participating in a conspiracy lasting more than six years, from April 1993 to December 1999, to suppress and eliminate competition by fixing prices in violation of the Sherman Act. The conspirators also agreed to limit or eliminate other inducements to sellers, such as interest-free loans and charitable donations.

Sotheby's and Christie's International, its chief competitor, control more than 90 percent of the world's auction business. They provide substantially the same services to sellers and, prior to the introduction of the fixed, non-negotiable commission rates, they competed primarily on the basis of price, undercutting each other's offers to sellers. As a result of the conspiracy, sellers lost their principal bargaining tool.

Figura B.9.1: Documento emitido por el Departamento de Justicia de los Estados Unidos a fecha de 5 de octubre del año 2000 en el cual se expresa la situación del juicio a Sotheby's y Christie's por actividades monopolísticas acordadas (página 1). © Department of Justice, United States of America Cortesía del Departamento de Justicia de los Estados Unidos de América.

“Those charged today were engaged in classic cartel behavior—price fixing, pure and simple,” said A. Douglas Melamed, Acting Assistant Attorney General for the Antitrust Division. “These are serious crimes, and the Antitrust Division will prosecute them wherever they occur.”

Today’s cases, the first to arise out of a federal investigation into auction house collusion, charge that Sotheby’s, Brooks and their co-conspirators carried out the conspiracy by participating in meetings and conversations in the United States and elsewhere to discuss sellers’ commissions. At those meetings the conspirators:

- agreed to raise pricing by fixing sellers’ commissions;
- agreed to publish non-negotiable sellers’ commission rate schedules;
- agreed to the order in which each co-conspirator would publish its non-negotiable sellers’ commission schedule;
- issued sellers’ commission schedules in accordance with the agreements reached;
- exchanged customer information for the purpose of monitoring and enforcing adherence to the non-negotiable seller’s commission schedules;
- agreed not to make interest-free loans on consignments from sellers; and
- agreed not to make charitable contributions as part of pricing to sellers.

This pricing scheme impaired the ability of sellers to achieve the best price terms through negotiation, as had been possible under the conspirators’ previous commission structures.

The Department also confirmed the announcement by Christie’s International, one of the world’s largest auction houses, that it has been cooperating with the investigation under the Antitrust Division’s Corporate Leniency Program. Under the Leniency Program, a company may qualify for protection from criminal prosecution if it voluntarily reports its involvement in a crime and satisfies certain other criteria.

Sotheby’s and Brooks are charged with violating Section One of the Sherman Act which carries a maximum fine of \$10 million for corporations, and a maximum penalty of three years imprisonment and a \$350,000 fine for individuals. The maximum fine for both corporations and individuals may be increased to twice the gain derived from the crime or twice the loss suffered by the victims of the crime, if either of those amounts is greater than the statutory maximum fine.

Figura B.9.2: Documento emitido por el Departamento de Justicia de los Estados Unidos a fecha de 5 de octubre del año 2000 en el cual se expresa la situación del juicio a Sotheby’s y Christie’s por actividades monopolísticas acordadas (página 2). © Department of Justice, United States of America Cortesía del Departamento de Justicia de los Estados Unidos de América.

- 3 -

Sotheby's \$45 million fine, which is payable over five years, is subject to court approval. Brooks' sentence will be determined by the court.

Sotheby's Holdings Inc. is headquartered in New York, New York and provides auction services worldwide. Its revenues from sellers' commissions during the period charged in the court papers were in excess of \$225 million in the U.S.

The ongoing investigation of the auction business is being conducted by the Antitrust Division's New York Office and the Federal Bureau of Investigation. Anyone with information concerning collusion in the auction business should contact the Antitrust Division's New York Office at (212) 264-0650 or the New York Office of the Federal Bureau of Investigation at (212) 384-1000.

###

00-591

Figura B.9.3: Documento emitido por el Departamento de Justicia de los Estados Unidos a fecha de 5 de octubre del año 2000 en el cual se expresa la situación del juicio a Sotheby's y Christie's por actividades monopolísticas acordadas (página 3). © Department of Justice, United States of America Cortesía del Departamento de Justicia de los Estados Unidos de América.

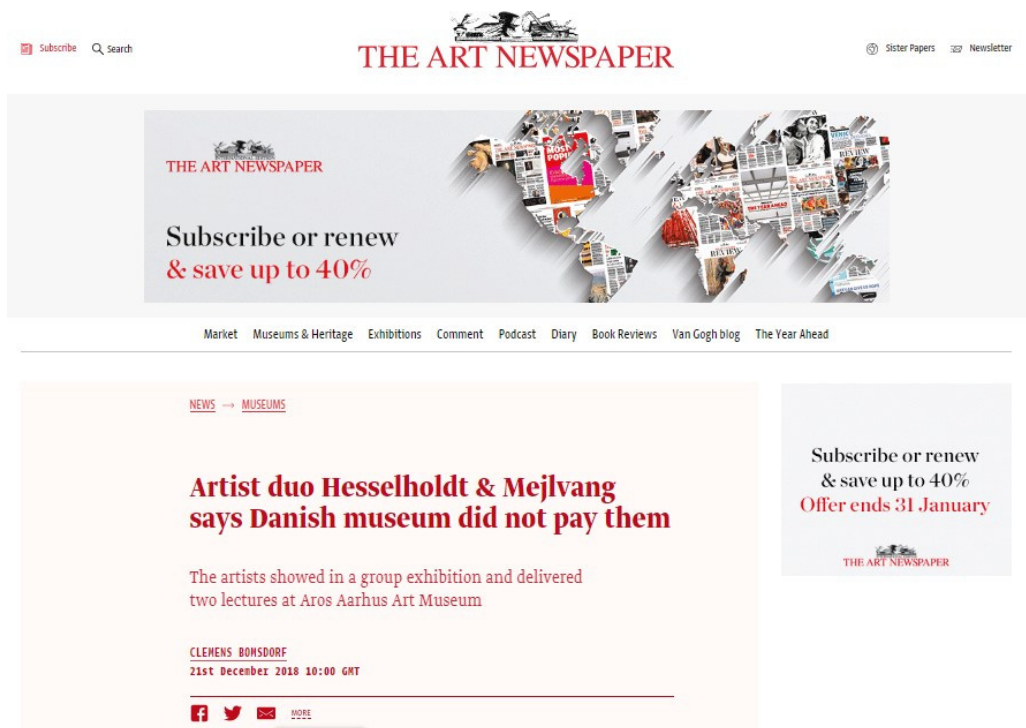
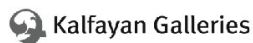


Figura B.10: Titular de la noticia aparecida en la edición digital de The Art Newspaper informando de que, los artistas Hesselholdt & Mejlvang no habían cobrado lo acordado con el Aros Aarhus Art Museum, siempre según los artistas y en contraposición con lo indicado por el museo. 21 de diciembre de 2018. © The Art Newspaper, 2018.



PRESS RELEASE

Konstantin Kakanias

THAT'S MINE BITCH! DO NOT TOUCH. BACK OFF.
(uptown - downtown)

Kalfayan Galleries (11 Haritos Street, Kolonaki, Athens)
Opening: Thursday, 7 June 2018, 19.00 – 22.00

Duration: 7 June – 15 September 2018

Opening Hours:

June: Monday 11:00 – 15:00 | Tuesday – Friday 11:00 – 19:00 | Saturday 11:00 – 15:00

July: Monday 11:00 – 15:00 | Tuesday – Friday 11:00 – 19:00

August: closed

September: Monday 11:00 – 15:00 | Tuesday – Friday 11:00 – 19:00 | Saturday 11:00 – 15:00

Kalfayan Galleries (uptown) and Rebecca Camhi gallery (downtown) present the new solo show of Konstantin Kakanias titled *"THAT'S MINE BITCH! DO NOT TOUCH. BACK OFF."* (uptown - downtown)".

The exhibition at Kalfayan Galleries opens on Thursday, 7th June 2018, 19.00 – 22.00.

It is with humor laced with a subtle touch of irony that Konstantin Kakanias examines the contemporary ethics, socio-political issues and the role of art through his eccentric protagonist, Ms Tependris: a personification of the collective unconscious. The absurd and hilarious adventures of Ms Tependris - featured for example as a muse of contemporary artists such as Warhol, in others as a Cycladic Idol or as an Olympic Games winner – act as a strong witty and imaginative socio-political satire.

In his current exhibition at Kalfayan Galleries Konstantin Kakanias presents a series of drawings on paper, as well as for the first time a new body of work with ceramic tiles inspired by the metopes on the South side of the Parthenon. Mrs Tependris is awake again, fiercely composes letters, and fights against the colonial model of the museum; she is starring in performances and asking for the Parthenon Marbles to be returned to Athens. In the series of ceramic tiles Ms Tependris sees herself once again as a sculpture (not 'Cycladic' one but 'Classical' this time) and is featured fighting in some scenes as Centaur, in others as Lapiths.

From her House in the desert, she writes to Hartwig Fischer - the director of the British Museum - a very strict letter. She also writes to Dr James Cuno, the CEO of J. Paul Getty Trust asking for them to return the Elgin Throne that was once at the Dionysos Theater. She imagines herself and her friends in different situations - modern tableaux - extreme protests, she is angry and needs the marbles back!

Ms Tependris is here to pose thorny questions: Is comedy the best way to intrude into the artistic DNA - the safest way to pass a message or to communicate? Humor and fun rather than tear and sorrow? Can satire be a catharsis of the evil and the corrupt? Can humor be a powerful tool in the hands of the less powerful? It is with critical eye and caustic humor that Konstantin Kakanias in a period of global economic and socio-political crisis explores issues of freedom of expression and the role of satire in art.

Borrowing from various cultures and multifaceted influences, paying homage to Ed Ruscha iconic painting of the LACMA on fire, the drawings of Jean Cocteau but also the musicals of Yannis Dalianidis, Konstantin Kakanias through the liberated vision of Mrs Tependris is constructing a world (within a world of sorrow) of ultimate freedom.

11 Haritos Street, 106 75, Athens, Greece Tel: +30210 7217679 Fax: +30210 7217623
E-mail: info@kalfayangalleries.com www.kalfayangalleries.com

Figura B.11: Nota de prensa proporcionada por Kalfayan Galleries con motivo de la inauguración de la exposición *"THAT'S MINE BITCH! DO NOT TOUCH. BACK OFF."* de Konstantin Kakanias. Fuente: Kalfayan Galleries.

16/10/2018

Turner Prize won by 'worst' artist | The Independent

 INDEPENDENT

LOGIN



News

Turner Prize won by 'worst' artist

David Lister | @davidlister1 , **Arts Correspondent** | Wednesday 24 November 1993 01:02 |
0 comments

Click to follow
The Independent

RACHEL WHITEREAD, the sculptor who made a cast of an entire house, last night enjoyed the fame and infamy of being both the best and 'worst' artist in Britain.

Whiteread, 30, won the 1993 Turner Prize, worth pounds 20,000, for her body of work over 12 months. It was presented to her at a black-tie dinner at the Tate Gallery. But the prize ceremony was, financially at least, upstaged as Whiteread trebled her money, winning pounds 40,000 for the 'worst body of work' over the past 12 months.

The idea for a 'worst of the Turner Prize' came from the self-styled K Foundation, set up by members of the pop group The KLF, who have decided to be arbiters of taste in contemporary art.

Figura B.12: Fragmento del diario The Independent en el que se explica que la artista Rachel Whiteread ganó en la misma noche 20.000 libras por la mejor carrera artística de los últimos 12 meses y, a su vez, ganó 40.000 libras por la peor obra artística de los últimos 12 meses. 24 de noviembre de 1993. © The Independent, 1993

Apéndice C

Mapas

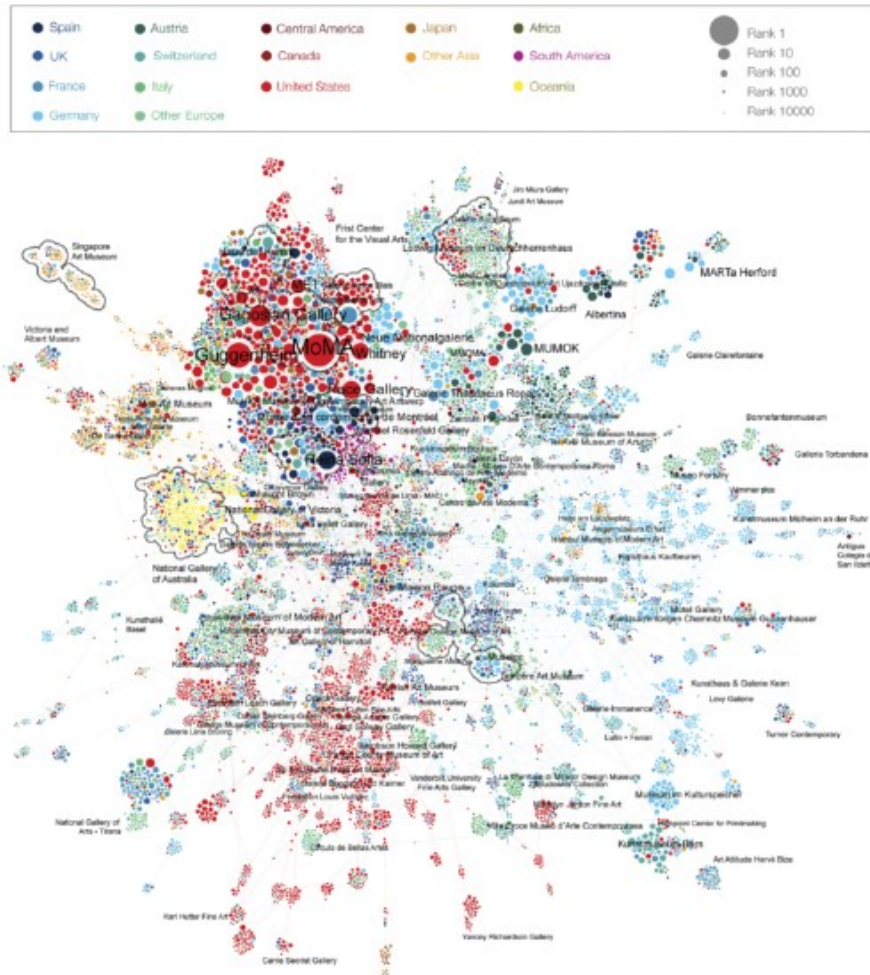


Figura C.1: Mapa de influencia publicado por investigadores de la Northeastern University. Según los investigadores y el trabajo estadístico por ellos realizado, el Museum of Modern Art, el Guggenheim, la Tate, el centro Pompidou o las galerías Gagosian se ubicarían en el centro. El estudio ilustrado mediante el mapa confirma que solamente el 14 % de los artistas que no se ubican en las principales instituciones de influencia se mantienen en activo pasados diez años. También que si una de las primeras cinco exhibiciones como artista se desarrolla en una de las galerías centrales, el porcentaje de riesgo de terminar en el extrarradio del mapeado es de solamente el 0.2 %. © Science, 2018

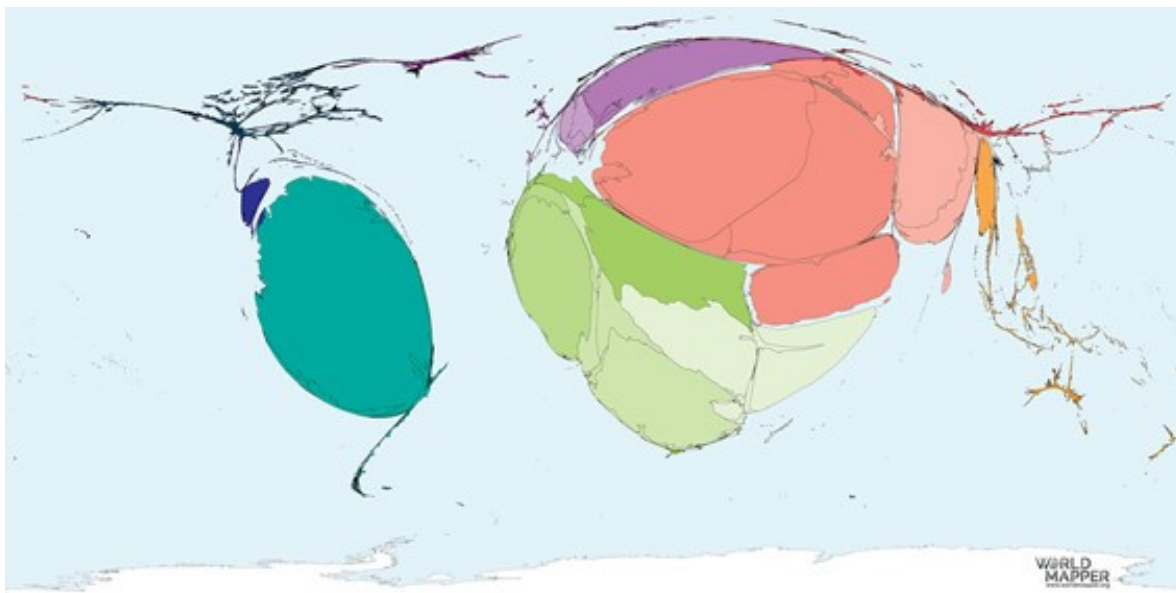


Figura C.2: Mapa del mundo deformado en relación a la cantidad de migraciones internas, 2016. © Creative Commons/Worldmapper

Apéndice D

Textos

Texto D.1.

Javier Bávaro y Antonia Sancho han decidido cerrar la galería “Fluxus” de Barcelona, un negocio que, pese a la crisis económica, seguía siendo rentable y les permitía estar en contacto con el mundo del arte, su auténtica pasión. “Ayer vino una mujer de mediana edad con el pelo lila, estuvo observando las obras de nuestra exposición de Gerhard Richter y al terminar se nos acercó diciendo no sé qué del extrarradio conceptual, el desafío de lo organoléptico y algunas palabras en francés que ni siquiera comprendimos. Fue la gota que colmó el vaso”, explica Sancho. Su compañero confiesa que “no queremos que esto sea un centro de reunión de gilipollas”.

Ambos llevaban la cuenta de personas normales que se interesaban por sus exposiciones. “Al principio aún entraba gente que no daba la nota, pero al final ya era dificultoso encontrar a alguien que simplemente caminara normal”, dice Javier. “Cuando a un cliente que lleva media hora observando una tela te le acercas para gritarle ‘¿Pero qué miras, burro?’, te das cuenta de que es momento de cerrar el chiringuito”, concluye su socia.

Los responsables de la galería de arte insisten en que “podríamos publicar una taxonomía de imbéciles que daría para varios tomos” y lamentan que el arte contemporáneo atraiga a tanta gente “de este calibre”. Es paradójico, añaden, que “muchos de los que defienden que el arte es para la gente de la calle sean individuos que te impulsan a cambiar de acera si te los cruzas por ahí”.

Estas reflexiones no han dejado indiferente al sector y muchos galleristas critican el desprecio con el que Javier y Antonia hablan de los amantes del arte: “¿Qué pasa con el pelo lila? Entiendo que estamos ante un coágulo emocional provocado por sospechosos mecanismos semiológicos y, por supuesto, por miedos a la diferencia, a esa relación personal con la alteridad del acontecimiento a la que se refería Emmanuel Lévinas”, sentencia Krytsha A. Accomplished, dueña del Centro de Arte Lyotard-Gargamelle. Antonia y Javier se reafirman: “¿Es que no se puede disfrutar del arte y luego ir a un bar a tomar un carajillo?”.

Tras cerrar la galería, Javier buscará trabajo y Antonia ejercerá de estilista en una

conocida revista de moda, donde espera que “el ambiente sea más normalito”.

Texto satírico extraído íntegramente de:

Puig, Xavi. “Cierra una galería de arte “porque solo acudían imbéciles””, El Mundo Today, s/f. <https://www.elmundotoday.com/2012/01/cierra-una-galeria-de-arte-porque-solo-acudian-imbeciles/> (Consultado el 15 de octubre de 2018)

Texto D.2.

“And what do you mean to be?”

The kind old Bishop said
As he took the boy on his ample knee
And patted his curly head.

“We should all of us choose a calling
To help Society’s plan;
Then what do you mean to be, my boy,
When you grow to be a man?”

“I want to be a Consumer,”
The bright-haired lad replied
As he gazed up into the Bishop’s face
In innocence open-eyed.
“I’ve never had aims of a selfish sort,
For that, as I know, is wrong.
I want to be a Consumer, Sir,
And help the world along.

“I want to be a Consumer
And work both night and day,
For that is the thing that’s needed most,
I’ve heard Economists say,
I won’t just be a Producer,
Like Bobby and James and John;
I want to be a Consumer, Sir,
And help the nation on.”

Poema modificado extraído de:

Donohue, Kathleen G. *Freedom from want: American liberalism and the idea of the consumer*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006. El poema original “*I Want to be a Consumer*” es autoría de Patrick Barrington.

Texto D.3.

I am a lead pencil—the ordinary wooden pencil familiar to all boys and girls and adults who can read and write. [...] Sadly, I am taken for granted by those who use me, as if I were a mere incident and without background. This supercilious attitude relegates me to the level of the commonplace.

[...]

Simple? Yet, not a single person on the face of this earth knows how to make me. This sounds fantastic, doesn't it? Especially when it is realized that there are about one and one-half billion of my kind produced in the U.S.A. each year. Pick me up and look me over. What do you see? Not much meets the eye—there's some wood, lacquer, the printed labeling, graphite lead, a bit of metal, and an eraser.

[...]

My family tree begins with what in fact is a tree, a cedar of straight grain that grows in Northern California and Oregon. Now contemplate all the saws and trucks and rope and the countless other gear used in harvesting and carting the cedar logs to the railroad siding. Think of all the persons and the numberless skills that went into their fabrication: the mining of ore, the making of steel and its refinement into saws, axes, motors; [...] The logs are shipped to a mill in San Leandro, California. Can you imagine the individuals who make flat cars and rails and railroad engines and who construct and install the communication systems incidental thereto? These legions are among my antecedents. Consider the millwork in San Leandro. The cedar logs are cut into small, pencil-length slats less than one-fourth of an inch in thickness. These are kiln dried and then tinted for the same reason women put rouge on their faces. People prefer that I look pretty, not a pallid white. The slats are waxed and kiln dried again. How many skills went into the making of the tint and the kilns, into supplying the heat, the light and power, the belts, motors, and all the other things a mill requires?

[...]

The graphite is mined in Ceylon [Sri Lanka]. Consider these miners and those who make their many tools and the makers of the paper sacks in which the graphite is shipped and those who make the string that ties the sacks and those who put them aboard ships and those who make the ships. [...] The graphite is mixed with clay from Mississippi in which ammonium hydroxide is used in the refining process. Then wetting agents are added such as sulfonated tallow—animal fats chemically reacted with sulfuric acid. After passing through numerous machines, the mixture finally appears as endless extrusions—as from a sausage grinder—cut to size, dried, and baked for several hours at 1,850 degrees Fahrenheit. To increase their strength and smoothness the leads are then treated with a hot mixture which includes candelilla wax from Mexico, paraffin wax, and hydrogenated natural fats. My cedar receives six coats of lacquer. Do you know all the ingredients of lacquer?

[...]

Observe the labeling. That's a film formed by applying heat to carbon black mixed with resins. How do you make resins and what, pray, is carbon black?

[...]

My bit of metal—the ferrule—is brass. Think of all the persons who mine zinc and copper and those who have the skills to make shiny sheet brass from these products of nature. Those black rings on my ferrule are black nickel. What is black nickel and how is it applied? The complete story of why the center of my ferrule has no black nickel on it would take pages to explain.

[...]

Then there's my crowning glory, inelegantly referred to in the trade as "the plug," the part man uses to erase the errors he makes with me. An ingredient called "factice" is what does the erasing. It is a rubber-like product made by reacting rapeseed oil from the Dutch East Indies [Indonesia] with sulfur chloride. Rubber, contrary to the common notion, is only for binding purposes. Then, too, there are numerous vulcanizing and accelerating agents. The pumice comes from Italy; and the pigment which gives "the plug" its color is cadmium

sulfide.

[...]

Here is an astounding fact: Neither the worker in the oil field nor the chemist nor the digger of graphite or clay nor any who mans or makes the ships or trains or trucks nor the one who runs the machine that does the knurling on my bit of metal nor the president of the company performs his singular task because he wants me. Each one wants me less, perhaps, than does a child in the first grade. Indeed, there are some among this vast multitude who never saw a pencil nor would they know how to use one. Their motivation is other than me. Perhaps it is something like this: Each of these millions sees that he can thus exchange his tiny know-how for the goods and services he needs or wants. I may or may not be among these items.

Poema extraído, modificado y adaptado de:

Read, Leonard E.I, *Pencil*. Atlanta: Foundation for Economic Education, 2016.

Texto D.4.

Cuando vi por televisión el impacto de los dos aviones comerciales contra las Torres Gemelas de Nueva York, mi primer pensamiento fue “el enemigo invisible” y el segundo “se les ha acabado la cobertura”.

Cuando estalló la crisis económica mundial mi primer pensamiento fue “no todas las consecuencias de esta crisis serán negativas”. Ya sin entrar en el plano moral y ético la medicina comienza a darme la razón. El crecimiento económico se asocia generalmente con el incremento de la esperanza de vida, sin embargo esta realidad tan solo es cierta en los países muy pobres en los que cualquier mejora ayuda sin duda a mejorar y alargar algunos meses o años la vida de las personas.

Para los que vivimos en países ricos, la cosa cambia radicalmente o al menos eso afirma un informe riguroso de la Canadian Medical Association, que declara que no hay nada como “una buena recesión” para ponerse en forma. Los autores del informe han analizado los datos de cientos de informes realizados durante el pasado siglo que corroboran esta tesis.

Así durante estos crudos y aciagos periodos los habitantes de los países desarrollados se ajustan el cinturón de verdad. Beben menos, fuman menos, dejan de comer cosas innecesarias. También estos ciudadanos está demostrado que salen menos, lo que se traduce en un descenso en los viajes en automóvil y con ello de los accidentes de tráfico.

Asimismo disminuye drásticamente la tasa de mortalidad por cáncer de pulmón, enfermedades hepáticas e infartos y nos hace recobrar un cierto sentido de la austeridad, de la moderación y de otras llamadas virtudes – hoy olvidadas – que contribuyeron a crear décadas más tarde el estado del bienestar en todos sus campos y que hoy conocemos, épocas en las que habiendo muchos menos bienes de consumo había sin embargo una tasa de ilusión mucho mayor tanto en los adultos como en los jóvenes. La primacía del ser sobre el tener.

La recesión contemplada desde el punto de vista clínico es buena para la salud sobre todo teniendo en cuenta los excesos a los que la sociedad de consumo y la opulencia habían llegado.

Recordemos las virtudes que Gregorio Marañón señalaba para cada edad de la vida y el doctor Marañón era un internista y endocrinólogo fuera de serie además de un perspicaz observador y un escritor maravilloso. Don Gregorio afirmaba que la infancia debería de ser la edad de la obediencia, la juventud la de la rebeldía, la madurez la de la moderación y la vejez la de la adaptación. Comenzamos a experimentar lo difícil que es adaptarse pero es sin duda de lo que han adolecido ciertos financieros, políticos e ideólogos en esa edad de la madurez. Ahora la crisis económica les obliga a ser moderados y más austeros, recordemos que en ello nos jugamos además de nuestra salud la del planeta entero.

Texto extraído íntegramente de:

Ubillos, Germán. "Las ventajas de la crisis económica", *El Imparcial*, 25/06/2014. <https://www.elimparcial.es/noticia/119558/opinion/las-ventajas-de-la-crisis-economica.html> (Consultado el 02 de noviembre de 2018)

Texto D.5.

Government has the power to tax. Unlike private business, which can get our money only if we voluntarily buy its product, the government can take our money even if we don't want the particular mix of goods and services provided.

Government also has a monopoly on the legitimate use of force. If people break the law, government has the power to restrain them, using force if necessary. It also has the power to deprive lawbreakers of their liberty for extended periods, and, in some places, even to execute them. Government can draft law-abiding citizens into the armed forces and send them into situations in which they must kill others and risk being killed themselves.

These are awesome powers.

Fragmento de:

Frank, Robert H. y Bernanke, Ben. *Principles of economics*. Boston: McGraw-Hill, 2007.
p. 447 © Robert H. Frank/Ben Bernanke. © McGraw-Hill, 2007.

Texto D.6.

«En mi garaje vive un dragón que escupe fuego por la boca.» Supongamos (sigo el método de terapia de grupo del psicólogo Richard Franklin) que yo le hago a usted una aseveración como ésa. A lo mejor le gustaría comprobarlo, verlo usted mismo. A lo largo de los siglos ha habido innumerables historias de dragones, pero ninguna prueba real. ¡Qué oportunidad!

—Enséñemelo —me dice usted.

Yo le llevo a mi garaje. Usted mira y ve una escalera, latas de pintura vacías y un triciclo viejo, pero el dragón no está.

—¿Dónde está el dragón? —me pregunta.

—Oh, está aquí —contesto yo moviendo la mano vagamente—. Me olvidé de decir que es un dragón invisible. Me propone que cubra de harina el suelo del garaje para que queden marcadas las huellas del dragón.

—Buena idea —replico—, pero este dragón flota en el aire. Entonces propone usar un sensor infrarrojo para detectar el fuego invisible.

—Buena idea, pero el fuego invisible tampoco da calor. Se puede pintar con spray el dragón para hacerlo visible.

—Buena idea, sólo que es un dragón incorpóreo y la pintura no se le pegaría.

Y así sucesivamente. Yo contrarresto cualquier prueba física que usted me propone con una explicación especial de por qué no funcionará. Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre un dragón invisible, incorpóreo y flotante que escupe un fuego que no quema y un dragón inexistente? Si no hay manera de refutar mi opinión, si no hay ningún experimento concebible válido contra ella, ¿qué significa decir que mi dragón existe? Su incapacidad de invalidar mi hipótesis no equivale en absoluto a demostrar que es cierta. Las afirmaciones que no pueden probarse, las aseveraciones inmunes a la refutación son verdaderamente inútiles, por mucho valor que puedan tener para inspirarnos o excitar nuestro sentido de maravilla. Lo que yo le he pedido que haga es acabar aceptando, en ausencia de pruebas, lo que yo digo.

Lo único que ha aprendido usted de mi insistencia en que hay un dragón en mi garaje es que estoy mal de la cabeza. Se preguntará, si no puede aplicarse ninguna prueba física, qué fue lo que me convenció. La posibilidad de que fuera un sueño o alucinación entraría ciertamente en su pensamiento. Pero entonces ¿por qué hablo tan en serio? A lo mejor necesito ayuda. Como mínimo, puede ser que haya infravalorado la falibilidad humana.

Imaginemos que, a pesar de que ninguna de las pruebas ha tenido éxito, usted desea mostrarse escrupulosamente abierto. En consecuencia, no rechaza de inmediato la idea de que haya un dragón que escupe fuego por la boca en mi garaje. Simplemente, la deja en suspenso. La prueba actual está francamente en contra pero, si surge algún nuevo dato, está dispuesto a examinarlo para ver si le convence. Seguramente es poco razonable por mi parte ofenderme porque no me cree; o criticarle por ser un pesado poco imaginativo... simplemente porque usted pronunció el veredicto escocés de «no demostrado».

Imaginemos que las cosas hubieran ido de otro modo. El dragón es invisible, de acuerdo, pero aparecen huellas en la harina cuando usted mira. Su detector de infrarrojos registra algo. La pintura del spray revela una cresta dentada en el aire delante de usted. Por muy escéptico que se pueda ser en cuanto a la existencia de dragones —por no hablar de seres invisibles— ahora debe reconocer que aquí hay algo y que, en principio, es coherente con la idea de un dragón invisible que escupe fuego por la boca.

Ahora otro guión: imaginemos que no se trata sólo de mí.

Imaginemos que varias personas que usted conoce, incluyendo algunas que está seguro de que no se conocen entre ellas, le dicen que tienen dragones en sus garajes... pero en todos los casos la prueba es enloquecedoramente elusiva. Todos admitimos que nos perturba ser presas de una convicción tan extraña y tan poco sustentada por una prueba física. Ninguno de nosotros es un lunático. Especulamos sobre lo que significaría que hubiera realmente dragones escondidos en los garajes de todo el mundo y que los humanos acabáramos de enterarnos. Yo preferiría que no fuera verdad, francamente. Pero quizá todos aquellos mitos europeos y chinos antiguos, sobre dragones no eran solamente mitos...

Es gratificante que ahora se informe de algunas huellas de las medidas del dragón en la harina. Pero nunca aparecen cuando hay un escéptico presente. Se plantea una explicación alternativa: tras un examen atento, parece claro que las huellas podían ser falsificadas.

Otro entusiasta del dragón presenta una quemadura en el dedo y la atribuye a una extraña manifestación física del aliento de fuego del dragón. Pero también aquí hay otras posibilidades. Es evidente que hay otras maneras de quemarse los dedos además de recibir el aliento de dragones invisibles. Estas «pruebas», por muy importantes que las consideren los defensores del dragón, son muy poco convincentes. Una vez más, el único enfoque sensato es rechazar provisionalmente la hipótesis del dragón y permanecer abierto a otros datos físicos futuros, y preguntarse cuál puede ser la causa de que tantas personas aparentemente sanas y sobrias compartan la misma extraña ilusión.

Fragmento de:

Sagan, Carl. “Un dragón en el garaje”. En *El mundo y sus demonios: la ciencia como una luz en la oscuridad*. México D.F.: Planeta, 1997. pp. 164-168 © Carl Sagan, 1995. © Por la traducción, Dolors Udina, 1997 © Editorial Planeta, S. A., 2000.

Imagen de contraportada:

Carlos Luís de Ribera y Fieve
Alegoría del Comercio (diseño para billete)

Hacia 1878

Pluma, preparado a lápiz, tinta parda, estilete en papel avietado
191 mm. × 166 mm.

© Museo Nacional del Prado
Cortesía del Museo Nacional del Prado

